4048.2
v 2

PRESENTED TO THE *4048-2
vol 2.

Public Library of the City of Boston

SICUT PATRIBUS SIT DEUS NOBIS.
BOSTONIA
CONDITA A.D.
1630.
CIVITATIS REGIMINE DONATA A.D. 1822.

By Joshua Bates, Esq.
Received Sept. 15. 1859 No. 31188

Arabesken

für

Musikfreunde,

von

Gustav Nicolai,

(Verfasser »Italiens, wie es wirklich ist,« der »Geweihten oder des Kantors aus Fichtenhagen,« des »Jeremias« u. a.)

Zweiter Theil.

4048,2 Vol 2

Leipzig,

Otto Wigand's Verlags-Expedition.

1835.

PUBLIC LIBRARY OF THE CITY OF BOSTON

PUBLIC LIBRARY
CITY OF BOSTON
ART DEPT.

PUBLIC LIBRARY OF THE CITY OF BOSTON

Novellen.

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

II.

Das Musikfest zu Ephyrá.

Ein Schwank.

Das Musikfest zu Ephyrä.

Es war im November des Jahres 1824, als sich in einer norddeutschen Provinzialstadt eine Gesellschaft von Musikfreunden Abends in der Schnitzerschen Ressource versammelt hatte. Noch fehlte der Stadtrichter Kaulfuß, der Vorstand und Stifter der Gesellschaft, ein achtbarer Dilettant und Musikgelehrter und Mehrere hatten bereits ihre Verwunderung über sein Ausbleiben zu erkennen gegeben, da er sonst zuerst im Kränzchen zu erscheinen pflegte. Plötzlich öffnete sich die Thür und der Vermißte stürzte mit freudeglänzenden Augen, eine Papierrolle in die Höhe haltend, in das Zimmer.

„Ganz was Neues!“ rief er hastig, „Sie werden staunen, meine Herren! Die alte Musik ist uns nun nicht mehr unbekannt!“

Wie, was? scholl es von allen Seiten ihm entgegen. Man rückte auseinander, der Stadtrichter ließ sich nieder und blickte triumphirend umher. „Ja, ja,“ fuhr er fort, „so eben habe ich die beiden letzten Blätter der Berliner musikalischen Zeitung erhalten, worin ein überaus merkwürdiger Aufsatz steht!“

O lassen Sie hören! tönte es aus Aller Munde.

„Ja, theure Freunde,“ sprach der Stadtrichter weiter, „man hat ein altes Manuscript in Griechenland entdeckt. Alles ist nun sonnenklar. Man weiß welche Instrumente die Alten gehabt haben, — ein griechisches Musikfest wird in dem Manuscript beschrieben!“

Ein Musikfest, ist es möglich? scholl es wieder. O lassen Sie hören, schnell, schnell! —

„Ja, Freunde, ein Konzert, ein Baßpommer, ein Kontrafagott, eine Sängerin, ein **Hypanti proslam banomenon** — o Gott, mir schwindet der Kopf!“

Geben Sie her, schrie der Organist Brummer, indem er dem Stadtrichter die Zeitungen zu entreißen suchte; Sie setzen uns auf die Folter!

Ein Baßpommer! rief ein Anderer.

Ein Kontrafagott! der Dritte.

„Ja, eine korinthische Säule!“ antwortete der Stadtrichter entzückt.

Korinthische Säule? wiederholte Brummer ungläubig den Kopf schüttelnd; wie kömmt denn die in die Musik?

Her mit dem Blatte! schrieen nun Mehrere aufstehend.

Aber wie der Blitz sprang der Stadtrichter an die Thür. „Ruhig, meine Herrn,“ sprach er, „setzen Sie sich mäuschenstill nieder, oder ich gehe. Ich will Ihnen augenblicklich den Aufsatz vorlesen; aber ich bedinge mir aus, daß mich Niemand unterbreche. Man muß das Ganze im Zusammenhange hören. Nachher können wir dann wacker darüber disputiren.“

Wir schweigen! riefen die Mitglieder und Alle lauschten mit unaussprechlicher Neugierde.

Der Stadtrichter aber entfaltete die gedruckten Blätter, räusperte sich und las:

Ueber ein neuerlich aufgefundenes Manuscript des Lasus von Hermione, betitelt: das Musikfest zu Ephyrä (Korinth), im dritten Jahre der 16. Olympiade. (Mitgetheilt vom Herrn Professor J. G. Murhard.)

Je mehr wir über das Wesen und die Beschaffenheit der alten griechischen Musik, vermöge der Dunkelheit der in dieser Hinsicht auf uns gekommenen Nachrichten in Zweifel sind, um so interessanter wird es dem musikalischen Forscher und den Freunden der Musik überhaupt sein, daß ich durch einen glücklichen Zufall in den Besitz eines uralten griechischen Manuscripts gekommen bin, welches den berühmten alten Musiker Lasus von Hermione als Verfasser nennt und einen äußerst wichtigen Beitrag zur Geschichte altgriechischer Musik liefert, auch über deren Be-

schaffenheit mehr Aufschluß gewährt, als bis jetzt durch mühseliges Studium der bisher vorhandenen wenigen Quellen erreicht werden konnte. Ich will, ehe ich meinen Fund mittheile, erzählen, wie ich dazu gekommen bin:

Mein Neffe Friedrich Krautmann (ich nenne seinen Namen, denn derselbe verdient auf die Nachwelt zu gelangen) hatte eben seine Studien auf der Universität zu Heidelberg absolvirt, als das jetzige Schicksal Griechenlands die Theilnahme von ganz Europa zu erregen anfing. Als kräftiger, leidenschaftlicher Jüngling beschloß er in Griechenland Dienste zu nehmen. Er begab sich nach Marseille und schiffte sich dort ein. Er kam glücklich in Griechenland an und focht hier unter Kolokotroni; hatte aber in einem Scharmützel das Unglück, seinen rechten Arm zu verlieren. Er wurde in ein Lazareth nach Tripolizza gebracht und geheilt. Als er nothdürftig wieder hergestellt war, ließ er seine Verwandten in Deutschland von seinem unglücklichen Schicksale

in Kenntniß setzen und sie um Geld zur Rückreise in die Heimath ersuchen. Während er auf Antwort wartete und seine Genesung vorschritt, machte er kleine Exkursionen in die umliegende Gegend. So kam er auch nach Gereme, dem alten Korinth. Begeistert von der Idee, daß er sich auf klassischem Boden befinde, beschloß er die in und um Gereme vorhandenen Trümmer genau in Augenschein zu nehmen, die Denkmäler der Vergangenheit zu prüfen und namentlich alle ihm vorkommenden, alten Inschriften zu entziffern, um hierüber bei seiner Zurückkunft nach Deutschland interessante Mittheilungen machen zu können. (Er fand viel Merkwürdiges und hat mehre alte Inschriften mühsam mit der linken Hand nachgezeichnet, deren Herausgabe bevorsteht.)

Eines Abends ging er mit seinem treuen, griechischen Bedienten Stephanos in einem Wäldchen von Oelbäumen an der südöstlichen Seite des Forts spazieren. Ermüdet warf sich mein Neffe am Ausgange des Wäldchens an die Erde

nieder. Herr und Diener waren ohne Waffen und wegen Unsicherheit der Gegend erhielt Stephanos Befehl, einen jungen, schlanken Oelbaum abzuschneiden, um ihn als Knittel gebrauchen zu können. Der Bediente, ein kräftiger Mann, versuchte aus Uebermuth den Baum mit der Wurzel auszureißen. Da ihm dies nicht gelingen wollte und er, wie man zu sagen pflegt, seinen Kopf darauf gesetzt hatte, den Baum mit der Wurzel zu erhalten, so fing er an, mit den Händen die Wurzel auszugraben. Je mehr Schwierigkeit dies machte, um so begieriger wurde der Bediente, seinen Willen zu erreichen. Mein Neffe war in tiefe Gedanken versunken und achtete nicht auf Stephanos, als dieser plötzlich ihm zurief:

Herr, hier unten steht ein Krug von Eisen!

Mein Neffe sprang auf. Der Oelbaum war ausgerissen; an der Stelle wo die Wurzel in der Erde gehaftet hatte, zeigte sich das von Stephanos gegrabene Loch, und in der Mitte desselben ragte eine runde metallene Scheibe aus

der Erde. Den vereinten Bemühungen Beider gelang es, den Gegenstand ihrer Neugier zu Tage zu fördern.

Es war eine sogenannte Amphora von Metall, etwa 2 Fuß hoch und einen Fuß breit, und dieselbe hermetisch verschlossen.

Das Entzücken meines Neffen war unbeschreiblich. Unter dem Schutze der bereits eingetretenen völligen Dunkelheit brachte er mit Stephanos seinen Fund glücklich nach Hause. Schon im Forttragen hatten Beide in dem Gefäße etwas klappern gehört. Als sie in ihrer Wohnung angekommen waren, eilte Krautmann den Inhalt der Amphora zu erforschen. Aeußerlich ließ sich nichts besonderes erkennen; nur bekundete ein dicker Grünspan und der Umstand, daß hier und da erdige Theile mit dem Gefäße fest verwachsen waren, das hohe Alter des Gefäßes. Jede Bemühung es zu öffnen, blieb erfolglos und so mußte sich mein Neffe mit unbefriedigter Neugier zu Bette legen.

Am folgenden Morgen wurden in aller Stille die nöthigen Werkzeuge herbeigeschafft. Mein Neffe fürchtete, daß beim Hämmern der Inhalt der Amphora zerspringen könne, und zog es daher vor, den Hals des Gefäßes mit einer Metallsäge zu durchschneiden. Und dies gelang ihm glücklich.

Durch die auf diese Weise entstandene schmale Oeffnung nahm nun mein Neffe wahr, daß in dem Gefäße zwei lose Metalltafeln befindlich waren, auch überzeugte er sich, daß sich auf beiden Seiten dieser Tafeln Schriftzüge befanden. Er trug kein Bedenken, die Amphora diesen kostbaren Heiligthümern aufzuopfern. Mit unendlicher Mühe und Sorgfalt wurde das Gefäß innerhalb mehrer Tage in der Mitte der bauchigen Rundung durchgesägt und so der Inhalt völlig unbeschädigt ans Licht gebracht. Die Wände der Amphora waren überall einen starken Zoll dick, es läßt sich daher denken, daß das Durchsägen mit einem vielleicht unvollkommenen Instrumente sehr mühsam gewesen sein muß. Wie es den

Verfertigern gelungen sein mag, das Metallgefäß hermetisch zu verschließen, ohne die darin befindlichen Metalltafeln zu beschädigen, dies mögen Sachkenner untersuchen.

Mit unaussprechlicher Freude bemerkte mein Neffe, daß die Tafeln griechische Schriftzüge enthielten und diese scharf und deutlich in das Metall eingegraben waren. Als ein tüchtiger Philologe schritt er sogleich zur Entzifferung und fand auf der mit A bezeichneten Tafel folgende Ueberschrift:

„Lasus, des Eupolis Sohn, aus Hermione, erzählt der Nachwelt das Musikfest von Ephyrä.“

Mein guter Neffe versichert mich, daß er sogleich an mich gedacht und beschlossen habe, mir mit diesem kostbaren Funde ein Geschenk zu machen. Der Vortreffliche!

Man erlasse mir die Erzählung, wie der junge Krautmann endlich durch ein Triester Kaufmannshaus in sein Vaterland zurück spedirt

worden ist. Genug, die beiden Kleinodien sind in meinen Händen. Beide Tafeln bestehen aus einem, mir und jedem Sachkenner unbekannten Metalle, welches eine goldflimmernde, grüne Farbe hat. Da das alte Ephyrä später Korinth genannt wurde (wir werden hören, aus welchem Grunde; auch darüber, wie über so manche historische Zweifel giebt das Metallmanuscript Aufschluß); so glaube ich keine zu kühne Vermuthung auszusprechen, wenn ich behaupte, daß die Tafeln aus dem sogenannten „korinthischen Erze“ geschmiedet worden sind, dessen bisher unbekannte, chemische Analyse nun möglich sein wird. Florus und Plinius scheinen mir die richtigste Ansicht gehabt zu haben, wenn sie dasselbe für eine Mischung von Gold, Silber und Kupfer halten. So sieht es aus, nicht aber wie Messing und der gelehrte Mineraloge Reil dürfte sich sonach geirrt haben. — Beide Tafeln sind anderthalb Fuß hoch, acht Zoll breit und einen Viertelzoll dick. Die Schriftzeichen gehen von der rechten

zur linken in schräger Richtung. Nur hin und wieder hat eine grünspanartige Materie ein Wort oder einen Buchstaben zerfressen. Doch ist es mir und meinem Neffen möglich geworden, das Fehlende bis auf zwei, dem Anschein nach unwesentliche Zeilen zu ergänzen.

Ich will nunmehr eine getreue Uebersetzung der ersten Tafel folgen lassen und nur, wo es mir nöthig scheint, einige von mir und meinem Neffen herrührende Anmerkungen einstreuen. Es lautet die erste Tafel wörtlich folgendergestalt:

„Im dritten Jahre der 4 Olympiade der Re-
„gierung des Königs Telestes, des Herakli-
„den, war in Ephyrä ein Sammelplatz vieler
„gesangkundiger Männer und Jungfrauen. Auch
„waren viele Schauspieler und Flöten- auch
„Zitherspieler allda. Denn das Volk und der
„König waren fröhlich und liebten in ihrem
„Herzen die göttliche Kunst des Gesanges.“

(Schon dieser Anfang stößt die Resultate jahrelanger historischer Forschungen über den Haufen.

Wenn man nämlich annimmt, daß Troja im Jahre 1184 ante Christum zerstört worden ist, daß Teleſtes aber 500 Jahre ſpäter den Peloponnes beherrſcht hat; ſo folgt, daß Gatterer und die Neueren, namentlich v. Raumer Unrecht haben, wenn ſie die erſte Olympiade in das Jahr 776 vor Chriſti Geburt ſetzen, und daß Petavius ſehr richtig das 777ſte Jahr vor Chriſti Geburt annimmt. Ferner wird auch durch dieſen Eingang des Manuſcripts bewieſen, daß die Alten ihre Olympiaden wirklich nach dem Regenten, dem Könige, Archonten u. ſ. w. bezeichnet; keineswegs aber dieſelben vom Anfange dieſer Art ihrer Zeitrechnung fortgezählt haben.)

„Es waren aber auch zu Ephyrä anweſend „Pherekydes aus Paträ, der Taktführer „ΡΥΘΜΑΓΟΣ und Damon aus Cyrenä, „welcher die Schüler unterrichtete.“

(Ich überſetze ΡΥΘΜΑΓΟΣ wörtlich Taktführer, obwohl damit, wie aus dem Uebrigen erhellen wird, nichts anders verſtanden werden

kann, als das, was heut zu Tage Musikdirektor oder Kapellmeister heißt. Wenn hiernächst Damon aus Cyrenä hier als Zeitgenosse des Teleſtes erwähnt wird, ſo wird dadurch die bisher gehegte Meinung widerlegt, daß er ein Zeitgenosse des Sokrates (422 ante Christum) geweſen ſei, indem er ſonſt über 200 Jahre alt geworden ſein müßte. Wie nichtig iſt doch all' unſer Streben nach Wahrheit!)

„Damon aber gab Unterricht in der hypo-
„kritiſchen Muſik."

(Leider fehlt hier die Erklärung.)

„Es waren ferner in Ephyrä Pyrene, des
„Teireſias Tochter, des Geſanges kundig
„und bewundert in ganz Hellas und auf dem
„Peloponnes. Dieſelbe ſang, wenn die Cho-
„ragen geſprochen hatten, in hypolydiſcher und
„hypomixolydiſcher Weiſe, Pherekydes aber
„hatte das Epigonion verbeſſert und den neun-
„ten und zehnten Ton erfunden, und der neunte

„Ton wird antinete, der zehnte aber anti-
„hypate genannt.“

(Wir hören also hier zum ersten Male von einer in ganz Griechenland bewunderter Sängerin, welche fast 700 Jahr vor Christus gelebt hat. Was hypolidisch und hypomixolydisch sei, glaubte ich früher zu wissen; jetzt überzeuge ich mich aber, daß ich es nicht weiß. Denn weiter unten heißt es: „Pyrene des Teiresias Tochter aber sang den Hypopotamon *), was nie vordem war erhöret worden, da er fünf Töne höher gelegen ist, denn der Hyperbolaion.“ Nun nehmen die Neuern an, daß der Hyperbolaion der Alten unser eingestrichenes a gewesen sei. Wäre dies richtig, so hätte Pyrene bis e in der zweigestrichenen Oktave gesungen und es ist nicht abzusehn, in wie fern dieser Ton in

*) Anmerkung des Professor Murhard. Wie schön und bezeichnend ist diese Benennung! Hypopotamon ist etwas, was jenseits des Flusses liegt, was also unerreichbar ist.

ganz Griechenland hat Aufsehn machen können, da er sehr bequem im Umfange einer weiblichen Sopranstimme gelegen ist und unsere Sopransängerinnen eine volle Oktave höher singen. Es ist sonach viel wahrscheinlicher, daß der Hyperbolaion der Alten etwa der Ton des 3 gestrichenen b oder des 3 gestrichenen c gewesen sein mag; denn daß der Ton des 3 gestrichenen f oder des 3 gestrichenen g Erstaunen erregte, ist glaubhafter. Nun soll in der hypolydischen und hypomixolydischen Tonart der Hyperbolaion gar nicht vorgekommen sein und dennoch hat Pyrene in diesen Tonweisen und darin 5 Töne höher gesungen, als der Hyperbolaion! — Epigonium ist schon nach der Etimologie augenscheinlich ein Saiteninstrument, welches auf oder zwischen die Knie gesetzt wird. Später werden wir erfahren, daß es unserm Violon gleich kommt. — Was endlich mit dem 9. und 10. Ton gemeint ist, weiß Gott.)

„Endlich war auch zu Ephyrä Lasus des

„Eupolis Sohn. Selbiger war aus Her-
„mione durch den König Teleſtes berufen
„worden. Denn es hatte Laſus viele Schrif-
„ten verfaßt über die Muſika, welche ein In-
„begriff iſt der Dichtkunſt, der Beredſamkeit,
„der Bildhauerkunſt, der Malerei, des Tan-
„zes und der Kunſt des Geſanges, des Flö-
„ten- und Saitenſpiels. Er hieß aber dieſe letz-
„tere Kunſt vorzugsweiſe Muſika. Auch hatte
„Laſus das Leben vieler großen Sänger und
„Zitherſpieler beſchrieben, und es war Kypſi-
„les der größte Zitherſpieler damaliger Zeit.“

(Nun erwähnt alſo Laſus auch ſeiner ſelbſt, von dem wir bisher weiter nichts wußten, als daß er etwa gegen 600 Jahre vor Chriſtus gelebt und ſchon etwas Theoretiſches über Muſik geſchrieben hat. Der chronologiſche Fehler fällt hier wieder in die Augen. Aber wichtiger als Alles iſt die Entdeckung, daß man zu Laſus Zeit unter Muſika keineswegs auch Philoſophie und Grammatik verſtanden hat, ſondern den In-

begriff aller Künste überhaupt, und daß, da den Griechen für die Tonkunst der Name fehlte, sie den Kollektivnamen Musika auch zum besondern Namen der Tonkunst gemacht hatten. Lasus war sonach ferner der musikalische Plutarch der Griechen. Welch' ein Verlust für die Kunst, daß seine Werke verloren gegangen sind! Daß Kypsiles der größte Zitherspieler seiner Zeit gewesen ist, ist auch eine interessante Notiz; wichtiger aber für Sprachforscher ist, wie mein Neffe bemerkt, der Umstand, daß aus diesem Namen, so wie aus dem alten Namen von Korinth, Ephyrä, überhaupt aber aus vielen Stellen des Manuscripts zur Genüge hervorgeht, daß die Buchstaben *Z. H. Y.* schon zur Zeit des Lasus bekannt gewesen sind, daher es ganz unrichtig ist, wenn man annimmt, daß Simonides aus Keos, welcher viel später, 467 vor Christi lebte, diese Buchstaben erst erfunden haben sollte.)

„Telestes aber gebot, weil viele Sänger und „Zitherspieler, so wie Tänzer und Schauspie-

„ler anwesend waren, und weil sein Thron „glänzend war, dem Pherekydes ein gro„ßes Fest zu Ehren der Musika zu veranstalten. „Pherekydes aber gehorchte, und es eilten „schnelle Boten nach Hellas und nach dem „Peloponnes, daß sie alle berühmten Künstler „und Schiedsrichter herbeirufen, und viel „Volks aus allen Gegenden nach Ephyrä sen„den möchten. Denn Alles nahm Theil an „dem Befehl des Königs, und ein Jegli„cher liebte damals musikalische Wettstreite: „ΑΓΩΝΕΣ ΜΟΥΣΙΚΟΙ.

„Es kamen aber alsbald Terpander aus „Antissa, Ibykos aus Rhegium, Kypsi„les aus Mitra und Thamyras, der Thra„cier, nach Ephyrä, um dem Feste beizu„wohnen, und es war Terpander der Er„finder des Barbiton und der neuen Tonzei„chen, Ibykos der Erfinder der Sambuca, „und Thamyras der Erfinder der dryopi„schen Tonart.“

(Hier werden unsre chronologischen Festsetzungen plötzlich wieder über den Haufen geworfen. Denn Ibykos aus Rhegium wurde bisher etwa 550 ante Christum gesetzt, Thamyras aber, (oder wie ihn der gelehrte Herrmann zu Leipzig nennt: Thamyris) wird sogar im Homer erwähnt. Sollte aber die vorliegende authentische Urkunde nicht die neuerlich viel besprochene Behauptung unterstützen, daß Homer gar nicht gelebt hat, daß die seinen Namen tragenden Werke die Schöpfungen einer viel späteren Zeit sind und daß der wahre Verfasser, oder, wenn man Homeriden annehmen will, die wahren Verfasser, frühestens nur im 7. Jahrhundert vor Christus gelebt haben können? — War ferner Terpander der Erfinder der Tonzeichen, wie kann es denn Pythagoras gewesen sein? — Dryopische Tonart ist soviel als dorische Tonart; denn Doris hieß anfänglich Dryopis.)

„Als nun alle beisammen waren, da konnte
„die Stadt die versammelte Menge nicht fas-

„sen. Denn es war viel Volk gekommen „aus allen Ländern; Teleſtes aber gebot, „daß das Volk in die Berge gehe. Allda „war es fröhlig, denn der König war gaſt„frei und ließ das Volk ſpeiſen. Und viele „opferten in den Bergen dem roſſelenkenden „Gotte, woher die Iſthmiſchen Spiele in die„ſem Jahre wiederholt worden ſind. *ΤΟΥΤΟ. „ΓΑΡ. ΕΛΛΕΣΠΟΝΤΟΥ. — — — „— — — — — — ΑΚΟΥΕΣΘΑΙ. „ΟΝΟΜΑ.“

(„Daß das Volk in die Berge gehe;“ unter dieſen Bergen iſt wahrſcheinlich die Hügelkette auf der Landenge zwiſchen Morea und dem feſten Lande verſtanden. Denn es heißt ja ausdrücklich, daß das Volk hier dem roſſelenkenden Gotte (Neptun) geopfert, und die Iſthmiſchen Spiele erneuert hätte. Bekanntlich fanden die Iſthmiſchen Spiele auf dieſer Landenge zu Ehren Neptuns ſtatt. — Die angeführten griechiſchen Worte enthalten die eine Lücke des Manu-

scripts, und weiß sie mein Neffe nicht zu ergänzen.)

„Telestes aber ließ bei der Stadt auf der „großen Wiese gen Abend ein Amphitheater „bauen. Dasselbe war überaus groß und hatte „für viele tausend der herbeigekommenen Männer Raum. Aber auf den Kathedern saßen „die Jungfrauen und Hausfrauen."

„Als nun Pherekydes Alles zugerichtet „hatte, wie ihm geboten war, eilte das Volk „herbei und das Fest währte von da ab volle „acht Tage."

(Daß die Weiber bei den Schauspielen der Alten nicht erschienen seien, läßt sich sonach nicht annehmen. Auffallend ist es indessen, daß hier die Männer gesondert von den Weibern genannt werden und es scheint fast, als ob die Weiber nicht mit im Amphitheater gesessen haben. Sollte man nun annehmen wollen, daß sie auf dem Theater selbst besondere Sitze gehabt hätten, wohin das „auf den Kathedern" zu deuten scheint; so

hätte das Theater von unermeßlicher Größe sein müssen, weil unzweifelhaft eine große Menge neugieriger Weiber dem Feste beigewohnt haben wird. Vielleicht wurden indessen nur die Weiber der Vornehmen zugelassen.)

„Also aber begab sich das Fest. Am ersten „Tag tanzten die hymettischen Tänzer, und „die Priester sangen die *NOMOI*. Denn „das Fest war heilig."

(Ueber diese wenigen Zeilen läßt sich ein Buch schreiben, welches indessen die sich aufdringenden Zweifel gewiß nicht vollkommen lösen würde. Denn wer vermag anzugeben, was hymettische Tänzen gewesen sind? Daß es hymettischen Honig gegeben, und warum er so genannt wurde, ist bekannt. Wenn man sagen wollte: hymettische Tänzer waren Tänzer aus dem Gebirge Hymettus; so würde mit Recht eingewandt werden können, daß Gebirgsbewohner in der Regel nie besondre Tänzer zu sein pflegen. Der Wahrheit näher scheint zu liegen, daß es religiöse Tänzer

gewesen sind, da Jupiter bekanntlich den Beinamen Hymettius führte, und mithin die zu seinem Opferdienste gehörigen Personen auch wohl hymettisch genannt werden konnten. Ueberdieß ist in dieser Stelle des Textes von einer religiösen Vorfeier die Rede. — Die Priester sangen die „νομοι.“ Ich so wenig, als mein Neffe, haben gewagt dies Wort zu übersetzen. Offenbar sind darunter gewisse unveränderliche, religiöse Lieder verstanden, deren Gesang bei Ausübung des Gottesdienstes wesentlich und unerläßlich war. Denn νομος heißt Gesetz. Nach **Claudius Ptolomäus lib. 3. cap. 4. §. 11**, soll unter **Nomos** bei den Griechen ein Loblied auf Apollo verstanden worden sein. Boethius stellt dagegen die Ansicht auf, daß dieser Name daher komme, weil man vor Erfindung der Schreibekunst gewohnt gewesen sei, die Gesetze des Staats in Musik zu setzen und sie absingen zu lassen, damit sie das Volk desto leichter ins Gedächtniß fassen und unter sich fortpflanzen könne. Zur

Zeit des Teleſtes brauchten die Muſiker aber die Geſetze nicht mehr zu komponiren, weil man ſchon ſchreiben konnte, alſo läßt ſich auch nicht annehmen, daß die in unſerm Manuſcript erwähnten Prieſter etwa geſetzliche Beſtimmungen abgeſungen hätten.)

„Am folgenden Tage führten die Schauſpieler „und die Tänzer, die Flöten- und Zitherſpieler „ein Trauerſpiel auf. Selbiges aber war „Theſeus geheißen, und Teleſtes der Hera„klide hatte es ſelbſt angefertigt. Daher war „große Pracht der Gewänder und der aufge„ſtellten Bilder. Es hatte aber Damon aus „Kyrenä zu den Strophen neue Weiſen für „die Flötenſpieler erfunden, und Kallias aus „Ephyrä zu den Antiſtrophen für die Zither„ſpieler. Was außerdem von den Chorägen „ſonſt geſprochen werden mußte, ſolches ſan„gen dieſelben nunmehr in phrygiſcher Tonart, „nachdem es von den Zither- und Flötenſpie„lern vorgeſungen worden war, und war dies

„eine neue Erfindung von Lasus, des Eu-
„polis Sohn. Pherekydes aber lebte in
„großer Feindschaft mit Damon von Kyrenä,
„denn einer neidete den Andern, weil Beide
„berühmt waren. Da nun die Flötenspieler
„sangen, hat Pherekydes dem Volke ge-
„schmeichelt. Und das Volk pfiff auf kleinen
„Pfeifen. Damon aus Kyrenä aber begab
„sich fort und weinte.“

(Abermals viel, was der Erörterung werth ist. Lasus erwähnt der Pracht der aufgestellten Bilder bei Aufführung des Trauerspiels. Von Dekorationen ist nicht die Rede. Sollten diese vielleicht darunter verstanden sein, oder haben etwa Bilder die Stelle der Dekorationen vertreten? Möchte doch Herr Hofrath Böttiger hierüber Untersuchungen anstellen; denn in der That hat dieser vortreffliche Archäolog in seinen „Ideen zur Geschichte der Malerei“ S. 194 auch ohne unser Manuscript zu kennen, diese Frage schon zur Sprache gebracht und sich deren Beantwor-

tung vorbehalten. — Aus den folgenden Zeilen des Manuscripts ersehen wir, daß der Chor in der Tragödie der Alten seine Strophe und Antistrophe förmlich gesungen und nicht bloß recitirt hat. Als eine Erfindung der Zeit des Telestes wird erwähnt, daß der Gesang abwechselnd von Instrumenten begleitet worden sei. Eine spätere Stelle des Manuscripts läßt es nicht in Zweifel, daß die Griechen damals schon Harmoniemusik gekannt haben, so sehr dies auch von den Neuen bestritten worden ist. Nachdem die Instrumente den Chor begleitet und dann eine Melodie vorausgespielt hatten, wurde letztere von den Chorführern allein in phrygischer Tonart gesungen. Nach Apulejus (siehe dessen goldenen Esel, edit. *Ruhnken*, cum not. var. Leiden 1786. Liber IX. Cap. 6.) bediente man sich dieser Tonart vorzugsweise zu ernsten, feierlichen Gesängen. Dies stimmt mit unserm Manuscripte überein, da die Chorägen, als Verkündiger der Schicksalstimme, wohl nur in feierlichen, gehaltenen Tönen reciti-

ren oder singen konnten. — Wenn es hiernächst ferner im Manuscripte heißt, Pherekydes und Damon hätten, weil sie beide berühmt gewesen wären, in großer Feindschaft gelebt; so müssen wir uns eingestehn, daß die Welt vor drittehalb tausend Jahren durchaus so gewesen ist, als jetzt, und ausrufen: **c'est tout comme chez nous!** Derselbe Künstlerneid, dieselben Kabalen, dieselben Mittel das Volk zu gewinnen, dieselbe Wuth nach Volksthümlichkeit!)

„Am dritten Tage des Musikfestes zu Ephyrä „wurde das Trauerspiel auf alte Weise darge„stellt. Und es sang der Chor, wenn die „Chorägen gesprochen hatten, in hypomixoly„discher Weise. Und es bestand der Chor aus „Männern, aus Jünglingen, Knaben und Jung„frauen. Pyrene aber, des Teiresias „Tochter, sang den Hypopotamon, was nie „vor dem war erhöret worden, da er fünf „Töne höher gelegen ist, denn der Hyperbo„laion. Und alles Volk klatschte laut in die

„Hände, so große Freude war im Herzen der „Zuhörer. Der König Teleſtes aber ließ „der göttlichen Sängerin ein koſtbares Ge„ſchmeide einhändigen und zum Geſchenke ge„ben. Denn ſolches war vordem nie erhöret „worden.“

(Ueber das Hypomixolydiſch und den Hypopotamon habe ich mich ſchon ausgelaſſen. Beſonders auffallend ſcheint es mir, daß Laſus rückſichtlich des Hypopotamon zweimal anführt, daß derſelbe nie vordem ſei gehört worden. Er muß alſo doch wirklich außerordentlich hoch geweſen ſein! Hier wird übrigens noch erwähnt, daß der Chor aus Männern, Jünglingen, Knaben und Jungfrauen beſtanden habe. Daß der Chor geſungen, iſt ebenfalls angeführt. Wer kann hiernach noch zweifeln, daß die Alten ſchon zu Laſus Zeit die Verſchiedenheit der menſchlichen Stimme genau gekannt, und daß ſie Baß, Tenor, Alt und Discant harmoniſch zuſammengeſtellt haben? Denn, hoher Wahrſcheinlichkeit

nach, sangen die Männer den Baß, die Jünglinge den Tenor, die Knaben den Alt und die Jungfrauen den Discant. Auch wird die Meinung widerlegt, daß weibliche Rollen bei den Alten durch Männer gespielt worden wären, da wenigstens unter dem Chor allerdings weibliche Individuen befindlich waren. — „Der König aber ließ der göttlichen Sängerin ein kostbares Geschmeide einhändigen.“ Also nicht blos unsere Zeit darf die enthusiastische genannt werden; nicht wir allein vergöttern eine Sängerin, sondern auch die alten Griechen waren Enthusiasten, wie sie den überhaupt mit ihren θειος (göttlich) noch viel verschwenderischer umgingen, als wir es jetzt thun, da sie sogar einem Sauhirten dies **epitheton ornans** gewährten. Nicht eine Catalani allein hat ferner von Königen kostbare Geschmeide erhalten; auch die Vergangenheit zählt kunstliebende Monarchen.)

„Als nun der vierte Tag gekommen war, ge-
„schahen die großen musikalischen Wettstreite,

„und es hatte Teleſtes dem Sieger einen „Fichtenzweig beſtimmt. Pherekydes aber „begann den Wettſtreit, und ſetzte ſich vor „allem Volke nieder und ſpielte das Epigonion. „Denn er hatte ſelbiges verbeſſert; und er „ſpannte vier Sehnen über ein Hölzlein, und „ſtrich ſolche mit einem glatten Stabe. Es „klangen aber die Sehnen, daß das Volk „freudig jauchzte.“

(Wir erfahren nunmehr, wie die muſikaliſchen Wettſtreite der alten Griechen beſchaffen geweſen ſind. Schon das Daſein dieſer Wettſtreite zeigt, daß die Griechen eine ausgebildetere Muſik gehabt haben müſſen, als unſere muſikaliſchen Archäologen bisher anzunehmen geneigt waren. Ein Konzert, an welchem ganze Völker Theil nahmen, iſt denn doch etwas bedeutender, als unſere muſikaliſchen Soirees, die zum Theil weniger der Muſik gelten, als der Konverſation und der Reſtauration. — Für den Sieger war ein „Fichtenzweig“ beſtimmt. Wo bleibt der loh-

nende Lorbeerzweig? Strabo und Euklides erwähnen mit zu großer Bestimmtheit, daß den musikalischen Siegern ein Lorbeerzweig auf die Stirn gesetzt worden sei, als daß man hieran zweifeln könnte. Vermuthlich vertrat auf dem Peloponnes und Isthmus die Fichte die Stelle des Lorbeers; den Herodot berichtet, daß auch bei den Isthmischen Spielen der Sieger mit einem Fichtenzweige geschmückt worden sei. — Epigonium ist nach der jetzt folgenden Beschreibung wie schon erwähnt, unser Violon oder Violoncell. So unvollkommen das Instrument nach der Beschreibung gewesen zu sein scheint, so muß doch Pherekydes darauf die nöthige Fertigkeit besessen haben, da er durch die Töne, die er hervorbrachte, das Volk zu lauter Freude hinriß.)

„Darauf rang Damon aus Kyrenä um den „Preis. Denn er sang mit seinen Schülern „in der neuen dryopischen Weise. Und das „Volk weinete. Als aber Kypsiles die Sai„ten rührte, war wieder Freude in aller Her-

„zen. Nachdem sang Ibykos aus Rhegium „zur Sambuka; Thadmis aber, der Phoi„nikier schlug kunstreich das Krotalon. Es „folgte endlich Terpander aus Antissa, und „spielte selbiger den Barbitos also, daß ihm „alles Volk lauten Beifall geklatscht hat. Als „nun die Schiedsrichter sich berathen, haben „sie allen Kämpfern einstimmig den Preis zu„erkannt. Telestes aber, der Heraklide, „mußte viel des Goldes aus seinem Schatze „vertheilen.“

(Ich habe nicht gewagt, Sambuka und Krotalon ins Deutsche zu übertragen. Daß Sambuka und Barbitos nicht einerlei sein könne, wie man bisher geglaubt hat, fällt hier deutlich in die Augen, denn sonst würde es hier, wo beide Instrumente zusammen erwähnt werden, gewiß bemerkt sein. Krotalon wird gewöhnlich „Klapper“ übersetzt. Welche Entwürdigung ist es für unsere Urbilder, die Alten, wenn man unter ihren musikalischen Instrumenten die Klapper auf-

führt! Aus dem Zusatze unseres Manuscripts, Thadmis habe das Krotalon kunstreich geschlagen, geht schon hervor, daß es keine Klapper gewesen sein kann, denn diese hätte geschüttelt werden müssen. Welche Thorheit wäre es ferner gewesen, wenn sich Thadmis in einem Konzerte, welches durch Gesang und Saitenspiel verherrlicht wurde, dann plötzlich ganz allein auf der Klapper hätte hören lassen wollen! Wie konnte er endlich für ein bloßes Klappern den Preis erringen? Das Krotalon muß sonach ein ganz selbstständiges und angenehm klingendes Instrument gewesen sein, vielleicht eine Art von Glokkenspiel. Aristoxenes erwähnt es leider in seiner Beschreibung der altgriechischen Instrumente gar nicht.)

„Als aber der fünfte Tag gekommen, hatte „sich noch mehr des Volkes eingefunden. Denn „der fünfte Tag war der schönste und merk„würdigste in dem Feste. Denn es hatte „Pherekydes, der Taktführer, eine neue

„Weise für alle Flöten und Zithern zusam-
„men erfunden. Wer aber von musikkundi-
„gen Leuten eine Zither oder Flöte spielte,
„hatte sich versammelt, auf daß alle zusam-
„men die neue Weise spieleten, und es waren
„ihrer wohl 800 an der Zahl. Nachdem
„selbige der Rythmagos geordnet hatte,
„stellte er unterschiedliche Untertaktführer an
„mit weißen Stäben. Es standen dieselben
„aber gegen Morgen, Mittag, Abend und
„Mitternacht. Pherekydes hatte die Mitte
„eingenommen und saß auf einem hohen Stuhle,
„einen goldnen Stab schwingend, und waren
„die Flöten- und Zitherspieler im Kreise um
„ihn aufgestellt. Als nun Pherekydes mit
„seinem goldenen Stabe das Zeichen gab,
„haben alle kunsterfahrenen Männer mit ei-
„nem Male begonnen, so daß es weit hin bis
„an's Meer erschollen ist. Und hatte Phe-
„rekydes es also eingerichtet, daß
„von einander verschiedene Töne zu-

„sammentrafen, so daß dadurch eine „Harmonie entstanden ist.“

(Dieser Text bedarf keiner Noten. Wer nun noch bestreiten will, daß die alten Griechen eine ausgebildete Instrumental- und Harmoniemusik gehabt haben, der suche zuvor die Authenticität meines Manuscripts zweifelhaft zu machen. Hier ist es zum ersten Male mit einfachen Worten klar und deutlich ausgesprochen, daß durch das Zusammentreffen ganz verschiedener Töne eine Harmonie entstanden sei. Und welch' ein Orchester hatte man zu Ephyrä! Auch die Alten musicirten mit Massen, und Pherekydes war ein umsichtiger erfahrner Dirigent, da er nur 4 Unterdirigenten brauchte, um seine 800 Mann in Ordnung zu halten. Zweckmäßig hatte er das Orchester im Kreise um sich aufgestellt, weil auf diese Art alle äußern Linien seines Terrains gleichweit von ihm entfernt waren.)

„Es klang aber diese Musik überaus herrlich.

„Denn als alle Flöten und Zithern zusammen „getönt hatten, kamen die Flöten allein an „die Reihe, und es haben hierauf wieder die „Zithern abgewechselt. Wie nun solches Al„les geschah, schlug der Rythmagos mit dem „Stabe auf und nieder, woher die Namen „entstanden sind **arsis** und **thesis**. Zum „Schlusse tönte Alles wieder in einander. Es „waren aber allda an Flöten die lydische, „dryopische und phrygische Flöte, das Horn, „die celtische und paphlagonische Salpinx, „auch Syrinx und Bombyx, von den Zithern „wurden gerühmt Sambuca, Barbitos, Tri„gonon, Phorminx, Lyra, Magrepha, Pek„tis, Chelis, Epigonion und Simicon. Das „Simicon aber wurde mit einem Bogen ge„strichen. Auch wurde allda das Krotalon, „das Tympanon und das Sistron geschlagen. „Die Rythmagoi aber schlugen mit den „Stäben in gleichmäßiger Bewegung, „auf daß alles beisammen bleibe.“

(Hier haben wir den Beweis, daß die Griechen Symphonien hatten wie wir, und daß diejenige Art zu komponiren, bei welcher die Blase- und Saiteninstrumente mit einander abwechseln, die älteste ist. Denn daß unter den Flöten sämmtliche Blase- unter den Zithern aber die Saiteninstrumente verstanden werden müssen, wird durch unsern Text unumstößlich erwiesen. Lasus rechnet nämlich zu den Flöten sowohl das Horn, als die Salpinx oder Trompete, und warum sollte es gesucht erscheinen, wenn man unter der lydischen, dryopischen und phrygischen Flöte vielleicht unsere gewöhnliche Flöte, die elegische Schallmey und die Klarinette zu verstehn geneigt wäre? Sind nicht alle diese Instrumente noch jetzt nur Abarten eines Geschlechts? Ich weiß gar wohl, daß nach Ansicht der Neuern unter dem Ausdruck Bombyx die alte Schallmey verstanden werden soll, aber wie ist es dann möglich, daß man vor einigen Jahrhunderten die Bombardonen also benennen konnte? Auch beschreibt Kas-

par Bartholinus in seiner gelehrten Abhandlung **de tibiis veterum, Cap. VI.** den Bombyx als ein großes, wurmförmig gewundenes, hölzernes Instrument, mit der Bemerkung, daß er seinen Namen „Seidenwurm“ von der wurmförmigen Gestalt erhalten habe. Der Bombyx der Alten war mithin augenscheinlich unser Serpent. Lasus zählt dann ferner bei dem Geschlechte der Zithern alle diejenigen Instrumente auf, von denen wir wissen, daß sie Saiten hatten. Mich über jedes der einzeln genannten Saiteninstrumente auszulassen, würde zu weit führen, zumal **Meibomius in collectione antiquae musicae scriptorum VII. edit. Amstelod. 1652, 4. tom. VII, libr. 2, Cap. 6.** sie fast sämmtlich benennt, und sich sehr gelehrt über ihre Konstruktion äußert. Ich darf indessen nicht unerwähnt lassen, daß das Simicon unmöglich fünf und dreißig Saiten gehabt haben kann, wie dies in Kochs musikalischem Lexicon, **Theil II, S. 1384.** behauptet wird, da es sonst nicht füglich hätte

mit dem Bogen gestrichen werden können. Das Simicon der Griechen muß sonach eine Art Geige gewesen sein. Wie Lasus übrigens die Magrepha unter den Zithern hat aufführen können, ist mir unbegreiflich. Denn nach der heiligen Schrift und dem Talmud steht es unwiderruflich fest, daß die Magrepha ein gottesdienstliches Blasinstrument der Hebräer gewesen ist. Schon die Etymologie weiset auf den hebraischen Ursprung zurück. — Unser Text belehrt uns endlich noch, daß die Griechen den Takt sehr wohl gekannt haben. Lasus kann sich nicht deutlicher ausdrücken, als es in dieser Hinsicht geschehen ist. Auch wissen wir nunmehr, was unter **arsis** und **thesis** zu verstehn. Sehr unwichtig bemerkt Rousseau in seinem **dictionaire de musique, art. battre la mesure** und **arsis**, daß die Griechen die schweren Takttheile durch Aufheben und die leichten durch Niederschlagen bezeichnet hätten und daß also bei ihnen der schwere Takt durch **arsis**, der leichte aber durch **thesis** angedeutet worden

sei, und wenn Rousseau außerdem hinzu setzt, daß auch Scarlatti auf diese Weise den Takt geschlagen habe, so gestehe ich, daß mir wenigstens diese Mittheilung nicht verständlich ist.)

„Als nun diese neue Weise ausgeführt ward,
„hat sich zu Ephyrä ein Wunder begeben.
„Denn es erschien plötzlich ein Jüngling und
„mischte sich unter die gesangkundigen Männer, und es war derselbe göttlichen Anse-
„hens. Solcher aber nannte sich Korinthos
„und es wußte Niemand, woher er gekom-
„men war. Derselbige sagte dem Volke, daß
„er eine Flöte erfunden habe, mächtiger denn
„alle Flöten und Zithern, über welche sie
„herrsche. Korinthos aber nannte seine
„Flöte *ΠΟΜΩΡΑ*, und es war selbige be-
„schaffen gleichwie eine schlanke hohle Säule.
„Am Haupte befand sich eine weite goldne
„Oeffnung, und es war der Schallkopf mit
„goldenem Schnitzwerk kunstreich belegt und
„gleich wie das Haupt einer Säule gestaltet.

„Als nun Korinthos hineingeblasen, erscholl „ein unbekannter Ton tief und gewaltig, wie „wenn die Meereswelle an's Ufer schlägt. Und „er sang damit zur Weise des Pherekydes, „und es erklang selbige, wie — — — — „— *TE. AINOEIN.* Korinthos nannte „aber den tiefen Ton, der die ganze Weise „trug, den Hypantiproslambanomenon."

(Es liegt in der Natur des Menschen, bei einem unerklärlichen Ereigniß die Wunderkraft der Götter wirksam zu glauben. So auch hier. Ein unbekannter — vielleicht bescheidener — Künstler brachte etwas Neues und Schönes, und da er sich dem Danke heimlich entzog, glaubte man die Hand der Götter im Spiel, hielt man den Jüngling wohl gar selbst für einen verkappten Gott. Vielleicht wollte Lasus noch etwas viel Tieferes aussprechen. Wir werden nämlich sogleich sehen, daß der unbekannte Jüngling das Geschenk des Fundamentalbasses brachte. Wenn nun alle Melodie und Harmonie nichts ist, ohne

den Fundamentalbaß, und wenn sie dadurch erst zur Bedeutung gelangt, ist dann der Baß nicht recht eigentlich das geistige Prinzip, die belebende Kraft der Musik? War es dann nicht schön und wahrhaft griechisch gedacht, zu erweisen, daß der Baß göttlichen Ursprungs sei? — Daß aber das Instrument des Korinthos nichts anders gewesen sein könne, als das Kontrafagott, fällt in die Augen. Denn dies Instrument ähnelt einer hohlen Säule, die große messingene Stürze auf demselben ist gar wohl dem Kapitäl einer Säule zu vergleichen, und wenn vielleicht das Instrument des Korinthos eine ungewöhnliche Länge und Dicke hatte, war diese Vergleichung nur um so natürlicher. Lasus sagt ausdrücklich, der Ton sei so stark gewesen, daß er alle übrigen Instrumente „getragen“ habe. Welch ein Fagott, oder welch ein Fundamentalbaß muß dies gewesen sein! Bekanntlich hieß der Ton **A** bei den Griechen **proslambanomenos**. Nannte nun Korinthos seinen tiefsten Ton **hypanti-**

proslambanomenos, so ist dieser, vermöge des anti und des noch höher stellenden hypo, das 32füßige A gewesen. — Hier ist übrigens die zweite Lücke im Texte.)

„Am 6. und 7. Tage wurde die Weise des „Pherekydes wiederholt; denn das Volk „wollte nichts Anders hören, und es warf „selbiges Blumenkränze dem Jüngling zu. „Korinthos aber verschwand darauf und „ließ die Pomora in Ephyrä zurück.“

„Seitdem aber hat Telestes, der Hera„klide, den Säulen seines Pallastes die Ge„stalt der Pomora geben lassen und anbefoh„len, daß selbige nach dem Jüngling korin„thische Säulen geheißen würden. Und sol„ches ist seitdem geschehen.“

(Ich erwähne noch, daß vielleicht das tiefe Baßinstrument Pomora, den vor mehreren Jahrhunderten noch gebräuchlichen, sogenannten „Baßpommern“ ihren Namen gegeben hat; mache aber ganz vorzüglich auf den Umstand aufmerksam,

der die Bezeichnung „korinthische Säulen“ veranlaßte, indem daraus ganz augenscheinlich hervorgeht, daß in späterer Zeit mit Verbreitung dieser Säulenordnung der Name Ephyrä untergegangen, und dieser Stadt der Name ihrer Säulen beigelegt worden sein muß.)

„Am achten Tage tanzten die hymettischen „Tänzer, wie beim Anfang des Festes, und „die Priester wiederholten die *NOMOI*, daß „das Fest göttlich ende. Und das Volk blieb „noch lange Zeit zu Ephyrä, bis daß es sich „zerstreuete.“

„Also aber war das Musikfest zu Ephyrä „im dritten Jahre der 4. Olympiade der Re„gierung des Königs Telestes, des Hera„kliden.“

(Und so endigt die erste Tafel.)

Der Stadtrichter legte die Zeitungsblätter vor sich hin. Alle schwiegen und warteten, daß er fortfahren solle. „S' ist leider nichts wei-

ter zu lesen," sagte er nun. „Ich brenne vor Begierde, die zweite Tafel kennen zu lernen."

Höchst interessant in der That! bemerkte der Prediger. Da sieht man, wie viel den gelehrten Forschungen zu glauben ist. Ich erinnere mich, immer gehört zu haben, daß die Alten eine Harmonie in unserem Sinne nicht gekannt haben sollen, und jetzt ist das Gegentheil klar bewiesen.

Hätte ich das Manuscript nur in der Ursprache, murmelte der Rektor.

Ja, Ihr Herren Sprachforscher allein, bemerkte der Stadtrichter, verbreitet solche Irrthümer!

Wie sollen denn aber die Alten keine Harmonie gekannt haben, wandte Brummer ein, da das Wort Harmonie, wie ich noch von der Schule weiß, griechisch ist?

Das ist wahr! ließen sich hier mehrere Stimmen vernehmen. Lassen Sie hören, Stadtrichter; Sie sind ja ein Musikgelehrter.

„Das wird unser Freund Rektor auch zu erklären wissen," entgegnete der Stadtrichter.

Bitte, antwortete der Rektor nicht ohne Verlegenheit, die Frage ist in den besten Händen.

„Meinetwegen," nahm nun der Stadtrichter das Wort. „Ueber die Harmonik der Griechen sind uns gerade die meisten Nachrichten aufbewahrt. Euklides sagt: die Harmonik ist die Wissenschaft von der Natur des Hermosmenon, sowohl in theoretischer als praktischer Beziehung. Hermosmenon aber ist dasjenige, was aus Klängen und Klangräumen, die in gewissen Beziehungen zu einander stehen, zusammengesetzt ist."

Hm! — Hm! — Ei! — Sehr gelehrt! sehr hübsch gesagt! flüsterte man hier und da.

Hermosmenon! Ein köstliches Wort, sagte der Rektor.

„Und ist es nach unserm Manuscript jetzt nicht klar, daß unter Hermosmenon ein Akkord zu verstehn?" fragte der Stadtrichter.

Vollkommen klar, bekräftigte Brummer.

Ich dächte, die Gesellschaft schriebe an den Herrn Professor Murhard, sagte nun der Rektor, und bäte um Mittheilung einer Abschrift des Manuscripts.

Schön, vortrefflich! rief man einstimmig.

Wo lebt denn der Mann? fragte Brummer.

Unfehlbar in Berlin, erwiderte der Rektor. Auch müssen wir seine eminente Gelehrsamkeit in dem Briefe anerkennen.

Ja, fiel der Prediger ein, seine kritischen Noten zum Texte sind vortrefflich. Wie schön widerlegt er einzelne unserer berühmten Alterthumskenner!

Die Thür ging auf und der Gastwirth Schnitzer, in dessem Hause das Kränzchen seine Versammlungen hielt, trat mit einem Fremden ein. Hochgeschätzte Herren, begann Schnitzer, während der Fremde sich verbeugte, dieser Herr aus Berlin logirt bei mir und wartet auf die morgen hier durchgehende Schnellpost. Die Zeit wird ihm lang, erlauben Sie wohl, daß er heute im Kränzchen bleibe?

Ihre Güte möge die Zudringlichkeit des durchreisenden Fremden entschuldigen, setzte der Eingeführte hinzu; ich höre daß Ihr Verein der Musik gewidmet ist, und da ich ein treuer Anhänger dieser Kunst bin, gönnen Sie mir vielleicht die Freude, an der heutigen Versammlung Theil zu nehmen?

Viel Ehre! Von Herzen! Sehr gern! hallten verschiedene Stimmen unter einander. Kaulfuß begrüßte den Fremden im Namen der Gesellschaft und bald saß dieser neben dem Vorstande.

„Ihnen wird wohl," wandte sich der Stadtrichter gegen ihn, „da Sie aus Berlin kommen, schon bekannt sein, was uns hier freudig das Herz bewegt; wir haben die musikalische Zeitung vor uns und zwar die beiden Nummern über das Musikfest zu Ephyrä."

Eine flüchtige Bewegung in den Gesichtsmuskeln des Fremden wurde von Niemand bemerkt. Ich kenne diese Nummern, antwortete er dann sehr ruhig.

„Nun und was sagen Sie?“ rief leidenschaftlich der Stadtrichter. „Ist das nicht ein Gewinn für die Wissenschaft?“

Hm — ja — erwiderte zögernd der Fremde. Eine große Wahrheit liegt darin.

„Sie scheinen nicht unserer Meinung, hochgeschätzter Herr; — doch wen haben wir die Ehre?“ fragte der Stadtrichter weiter.

Ich heiße Gustav Nicolai, antwortete der Fremde; denn wirklich war es der Herausgeber dieser Blätter, Ihr günstigen Leser, der damals auf einer Geschäftsreise begriffen, einen Abend und eine Nacht in dem musikalischen Städtchen verweilte und das Vergnügen hatte, der Versammlung des Kränzchens beizuwohnen.

„Sehr angenehm, Ihre Bekanntschaft zu machen,“ fuhr der Stadtrichter fort. „Sie scheinen also nicht unserer Meinung?“

Ich zuckte die Achseln.

„Aber erwägen Sie doch,“ eiferte der Stadt-

richter, „man ist nunmehr über die Musik der Alten völlig in Klarem!“

Die Alten kannten eine Harmonie so gut als wir! sagte der Prediger.

Sie hatten Musikfeste wie wir! rief Brummer.

Ein Hermosmenon! setzte der Rektor hinzu.

Eine Instrumentalmusik wie wir, rief, da ich allen diesen Versicherungen ein ungläubiges Lächeln entgegensetzte, ein Vierter.

Alle unsre Instrumente haben die Alten gekannt, Violinen und Bratschen, Violoncells, Baßpommers, Fayotts, Glockenspiele — ist denn das keine Merkwürdigkeit? ließ sich, roth vor Aerger der dicke Steuereinnehmer vernehmen. Sagen Sie mein Herr!

Nun antworten Sie doch, Herr Berliner! erscholl es dringend von mehrern Seiten.

Ja, ja, meine Herren, rief ich endlich mit lautem Lachen, freilich ist's eine Merkwürdigkeit! Aber es ist zum Todtlachen!

„Nun, das wüßte ich doch nicht,“ äußerte

unwillig der Stadtrichter. Alle Augen waren zornflammend auf mich gerichtet.

Daß wir es ernst meinen, sagte der Rektor, wird Ihnen klar werden, wenn wir Ihnen mittheilen, daß wir uns das Manuscript von dem Herrn Murhard selbst erbitten werden.

Thun Sie das um Himmels willen nicht, antwortete ich nicht ohne Verlegenheit. Der Eifer der kleinen Gesellschaft ward mir peinlich, aus Gründen die mir allein bekannt waren.

„Allerdings werden wir an Herr Professor Murhard schreiben," fuhr der Stadtrichter fort. „Aus Ihnen kann man wirklich nicht klug werden, wertheſter Herr, bald lachen Sie, bald thun Sie ängstlich" —

Der Herr ist ein Großstädter, bemerkte der Einnehmer, er ist ein Ungläubiger.

Ja die Herren Großstädter treten das Heiligste in den Koth! sprudelte Brummer.

„Zur Ordnung!" rief, mit der Lichtscheere gegen ein leeres Bierglas klopfend, der Vorstand.

Zürnen Sie mir nicht, meine Herren, nahm ich jetzt das Wort. Es schmerzt mich, Sie enttäuschen zu müssen. Der Aufsatz enthält eine große Wahrheit, die, daß alles wissenschaftliche Forschen, alles menschliche Wissen mehr oder minder eitel ist. Wie manche tiefsinnige Forschung der größten Gelehrten mag doch nur einen Irrthum zu Tage gefördert haben! Wie wenig mag wahr sein von dem, was uns über das Alterthum berichtet wird! — Mythos ist Geschichte, deren Geist uns fremd geworden, deren Wesen aus dem Wesen der späteren Zeit nicht mehr erklärt werden kann. Auch das Alterthum wird bald Mythe werden.

Nun, und was gehört das hierher? — In wie fern können und wollen Sie uns enttäuschen?

Meine sehr gütigen und gastlichen Herren, ja, es gehört hierher, denn der ganze Aufsatz, betitelt „das Musikfest zu Ephyrä," ist eine Mystifikation.

Eine lautlose Stille von mehreren Sekunden.

Ha, ha, ha! lachte endlich höhnisch der Rektor; wie beweisen Sie das, wertheſter Herr Berliner?

Sehr einfach, antwortete ich: das Ganze iſt ein von mir erfundener Scherz: Alles, was Sie da geleſen, iſt aus meinem Hirn und meiner Feder gefloſſen.

Verdammt! — Das iſt unrecht! — Das iſt zu toll! — Wie man ſich irren kann! — O ich dachte es gleich! — Ja Sie! — Das iſt abſcheulich! — Sie Vokativus! — Sie einmal! Alle Teufel! ſchrien wohl zwanzig Stimmen auf mich ein. Die muſikaliſchen Kannegießer waren außer ſich.

Erſt allmählig wurden ſie ruhig. Dann ward hin und her geſprochen und nach einer Stunde ſchieden wir verſöhnt und herzlich lachend von einander.

Musikalische Gedichte.

Ueber musikalische Dichtkunst.

Es leben in Deutschland viel reichbegabte Musiker; dennoch wird im Gebiet des lyrischen Dramas so wenig geschaffen. Wir haben keinen Text, lautet gewöhnlich die Entschuldigung der Komponisten und wirklich ist unser Vaterland arm an musikalischen Dichtern. Dieß erkärt sich, sobald man erwägt, daß ein gutes musikalisches Gedicht nicht nur an sich das Schwerste ist, was ein Dichter schaffen kann, sondern daß es namentlich in Deutschland keine undankbarere Arbeit giebt, als für einen Komponisten zu dichten. Bei uns hat nur der Komponist den Ruhm; er steckt das Honorar in die Tasche; dem Dichter wird wenig oder gar keine Anerkennung; die Schwächen der Musik werden meist im Gedicht gesucht, und dennoch ist der Dichter in der Re-

gel gezwungen gewesen, sein Werk nach der Laune oder der Fähigkeit des Musikers zu ändern. Wird aber die Musik vor dem Richterstuhle des Publikums verdammt, so ist mit ihr das Gedicht der Vergessenheit für alle Zeit übergeben. Außerdem sehen wir leider das literarische Eigenthum der Bühnendichter bei uns nicht so gesichert, wie in Frankreich oder Italien. Verführe man bei uns, wie dort, könnte auch hier der Dichter auf einen Antheil am Ertrage der Aufführungen rechnen, würde auch Deutschland bald seinen Quinault, Jouy, Apostolo Zeno oder Metastasio haben. Allein in der Regel ist bei uns der musikalische Dichter auf das klägliche Honorar beschränkt, mit dem ihn der arme Jünger Polyhymnias abspeiset und so wird bei uns nur durch Liebe zur Sache ein musikalisches Gedicht in's Leben gerufen.

Unter diesen Umständen muß aber das Streben in diesem vernachläßigten Theil der Kunst etwas zu leisten, erfreulich sein, und vielleicht

wird man die musikalisch poetischen Versuche des Verfassers der Betrachtung nicht unwerth halten. Da ihm fast gar kein vaterländisches Vorbild leuchtete, er sich vielmehr selbst einen Weg bahnen mußte, so sei ihm vergönnt, die Grundsätze zu entwickeln, welche ihn bei diesen Versuchen geleitet haben. Eine Oper fehlt zwar in den nachfolgenden Blättern; dagegen ist die Gattung des lyrischen Dramas überhaupt durch zwei große Oratorien, eine Kantate und eine lyrisch dramatische Scene vertreten. Außerdem findet sich von jeder andern Art musikalischer Dichtungen wenigstens ein Beispiel.

Es ist zwar über musikalische Poesie mancherlei in Deutschland geschrieben worden. Das älteste dem Verfasser bekannte Werk, welches hieher gehört, ist das von Krause (Von der musikalischen Poesie, Berlin 1752. 8.); außerdem befinden sich zahlreiche Aufsätze über musikalische Dichtkunst in den Werken unserer bekanntesten Aesthetiker zerstreut. — Allein alle diese Weg-

weiser haben doch noch keinen unserer musikalischen Dichter in den Tempel des Ruhms geleitet. —

Was zuvörderst den Gegenstand eines musikalischen Gedichts überhaupt anlangt, so stellt sich als solcher jede lyrische Situation, d. h. jeder Zustand der Empfindung dar, mag diese nun entweder subjektiv ausgesprochen werden wie z. B. im Hymnus, im Liede, in der Arie, im Recitativ, in der Serenade, oder objektiv dargestellt werden, wie in der Ballade. Tritt Handlung zum Ausdruck lyrischer Erhebung, so wird das sinnliche Interesse noch erhöht. Als einfachste Form ist hier die Romanze und Ballade zu betrachten, worin entweder eine Begebenheit voller lyrischer Momente erzählt wird, oder sich die Handlung in dem Ausdruck abwechselnder Empfindungen entwickelt. Im letztern Falle macht die Ballade den Uebergang zum eigentlichen lyrischen Drama, zur Kantate, zum Oratorium und zur Oper, wie wohl die Kantate nicht immer

dramatisch zu sein braucht. Aus dem Allen geht aber hervor, daß der musikalische Dichter bei der Wahl seines Stoffs vorzugsweise, ja fast ausschließlich auf Gefühl und Einbildungskraft zu wirken hat, und daß reine Verstandesaufgaben, wissenschaftliche und philosophische Betrachtungen oder Erörterungen nie Gegenstände eines musikalischen Gedichts sein können. Es giebt indessen Betrachtungen, die mit einer bestimmten Empfindung so innig zusammenhängen, daß sie sich wechselseitig bedingen. Diese eignen sich gleichfalls zur Komposition, jedoch nur in der Form des Liedes*), der Arie und des Recitativs.

Was hiernächst die Individualität des musikalischen Dichters betrifft, so muß derselbe nicht nur mit allen Erfordernissen eines Dichters überhaupt, namentlich mit einer lebhaften und beweglichen Phantasie ausgerüstet; sondern insbesondere auch mit der Natur und den Mitteln des

*) Wie z. B. in den nachfolgenden Gedichten „Schatten“ und „Licht.“

musikalischen Ausdrucks vertraut sein. Hierbei reicht Liebe zur Musik und oberflächliche Kenntniß dieser Kunst keinesweges aus, sondern es muß der Dichter, um Vollendetes leisten zu können, die Tiefen der Harmonie und die technische Konstruktion aller Gattungen von Musikstücken durchdrungen, ja sich mit dem Geiste der Instrumente und mit der Geschicklichkeit, sie anzuwenden, bekannt gemacht haben. Ein musikalischer Dichter dieser Art wird nie dem Komponisten untergeordnet sein, sondern er wird seine Selbstständigkeit behaupten und dem Musiker die Bahn vorzeichnen, die derselbe gehn muß. Hat er überdies seinen Gegenstand nicht dem Zeitgeiste entnommen, sondern denselben auf rein menschliche Empfindungen basirt; so darf er auch nicht befürchten, daß sein Gedicht untergehen werde. Er steht höher als der Komponist, und wenn dieser und seine Schreibart längst vergessen sind, darf er hoffen, in der späteren musikalischen Schreibart abermals komponirt zu werden.

Betrachten wir ferner die Ausführung eines musikalischen Gedichts. Hier ist vor Allem darauf zu sehen, daß in dem Gedichte entweder der Ausdruck einer einzelnen Leidenschaft oder Empfindung, oder in harmonischer Abwechselung der Ausdruck verschiedenartiger Leidenschaften oder Empfindungen erfolge, und wo nicht ein besonders vorwaltender Seelenzustand geschildert werden soll, das lebhafte Fortschreiten einer interessanten Handlung erkennbar werde. Diese Handlung muß ihrerseits die verschiedenartigsten Empfindungen in schöner Abwechselung aus sich selbst entwickeln, oder umgekehrt, es müssen diese Empfindungen, diese Zustände der Seele, das Fortschreiten der Handlung bedingen. Bei einem für die Darstellung bestimmten Gedichte sehe man daß die Handlung auch ohne Verständniß der Worte dem Zuschauer klar werde. Besonders ist dies bei der großen Oper mit durchgehendem Recitativ erforderlich. Man muß ohne Textbuch überall wissen, wovon die Rede ist. Bis jetzt hat freilich

noch Niemand ein solches Buch geschrieben! — Außerdem ist darauf zu achten, daß dem Musiker auch Gelegenheit gegeben werde, die möglichste Mannigfaltigkeit in Form und Inhalt der Musikstücke zu beobachten. Der Komponist muß im Stande sein, im lyrischen Drama Recitative, Arien, Duette, Terzette, Quartette, Quintette, Sextette u. s. w. und untermischte Chöre und am Schlusse des Ganzen oder der einzelnen Abtheilungen oder Akte ein Finale anzubringen. Ein Finale ist wieder an und für sich wie ein selbstständiges lyrisch-dramatisches Gedicht zu behandeln. Auch diese Abwechselung genügt indessen noch nicht; es muß dabei ferner noch auf die Geschlechtsverschiedenheit der ausführenden Personen und darauf Rücksicht genommen werden, daß Sopran- Alt- Tenor- Bariton- und Baßstimmen einander ablösen. Mehrere Musiknummern gleicher Art, z. B. mehrere Arien, oder Duette hintereinander, sind fehlerhaft, es sei denn daß Frauen und Männer mit einander wechselten, in

welchem Falle der Reiz der Geschlechts- und Stimmenverschiedenheit bliebe. Wo kein durchlaufendes Recitativ die einzelnen Musiknummern zusammenknüpft, muß der Dialog kunstvoll und unmerklich jedesmal zu einer Situation der Empfindung oder Leidenschaft hingeführt werden, und da erst plötzlich mit überraschender Gewalt die Musik eintreten, wo die gewöhnliche Sprache zum Ausdruck des Gefühls zu schwach erscheint.

Ist nun ein musikalisches Gedicht im Entwurf so angelegt, daß alle diese Erfordernisse berücksichtigt erscheinen, so hat man in Beziehung auf die Ausführung, insbesondere noch:

1) die Sprache, oder die Wahl des Ausdrucks,
2) das Versmaas und
3) den Reim

in Erwägung zu ziehn.

Die Sprache des musikalischen Dichters ist eine andere, als die poetische überhaupt. Ein und derselbe Gegenstand wird in der Regel von

dem musikalischen Dichter ganz anders vorgetragen werden müssen, als von dem bloß dramatischen Dichter. Diesem ist die Handlung, jenem die Empfindung das Wesentlichste. Sieht schon der dramatische Dichter auf Schönheit und Wohllaut des Ausdrucks, so wird dies noch mehr der musikalische Dichter thun müssen, weil viele Wortfügungen, ja sogar einzelne Sprachlaute entweder gar nicht, oder doch nur sehr schwer gesungen werden können. Man füge also die Wörter überall in der Art zusammen, daß sie sangbar sind, dennoch aber der auszudrückenden Empfindung möglichst entsprechen. Insbesondere vermeide man viele Zischlaute, Konsonanten, schnarrende r und offene Vokale (o, a, u) hintereinander. Worte des Schreckens, des Zorns oder einer andern tief erschütternden Gemüthsbewegung, bei denen die Sprachhärte im Drama von vortrefflicher Wirkung sein kann, bringen gesungen in der Oper leicht einen komischen Effekt hervor. Doch kann freilich, mit weiser Vorsicht ange-

wandt, das was im Allgemeinen fehlerhaft ist, unter Umständen von großer Wirkung und daher erlaubt sein. Dieß ist der Fall, wo die Sprache malt und dieser Effekt bei der Uebertragung in den Gesang nicht verloren geht. In den Worten: „Horch, der rollende Donner!“ ahmt z. B. die Stimme augenscheinlich das Rollen des Donners nach, es sind darin vier r und drei o hörbar, und gerade dieser Umstand begründet den Effekt, der durch den Komponisten leicht noch vermehrt werden kann. Auch in der Wahl der Namen sei man vorsichtig. Mancher historische, an sich musikalische Stoff ist unbrauchbar, weil die vorkommenden Eigennamen zu barbarisch lauten, als daß sie gesungen werden könnten. Nicht immer läßt sich die Nennung der Namen in den Gesangstücken vermeiden.

Der Periodenbau unterscheide sich durch möglichste Kürze. Sollen die Redesätze gut und wirksam komponirt und gesungen werden, müssen sie nur drei bis vier kürzere, oder nur einen, zwei

oder drei längere Verse (Zeilen) umfassen. Doch kann zuweilen, wenn auf einen größeren Vordersatz, ein kurzer, aber gewichtiger Nachsatz folgt, in so fern der Komponist genialer Auffassung fähig ist, dieser Nachsatz von großer Wirkung sein. Beispielsweise bezieht sich der Verfasser hier auf die kleinen Gedichte: Mannskraft und Frauenlieb. In beiden bildet das „dann" einen ächt musikalischen Nachsatz, was von jedem Musiker sogleich erkannt werden wird. Vorsichtig gebraucht und an der richtigen Stelle angebracht, kann im lyrischen Drama ein solcher Vor- und Nachsatz von kolossaler Wirkung sein. In einem dramatischen Gedichte überhaupt sind willkürlich kurze oder lange Perioden gestattet, der Dichter darf ja auch Gedanken aussprechen, die den Verstand beschäftigen. Gänzlich unerlaubt ist im musikalischen Gedicht die Parenthese, die der dramatische Dichter ebenfalls anwenden darf, wiewohl ein genialer Komponist auch diese Klippe glücklich umschiffen würde, so wie es Bei-

spiele giebt, daß Parentheſen wirklich ſehr geiſtvoll, und ſelbſt dem muſikaliſchen Auge erkennbar, komponirt worden ſind. Auch bloße Zwiſchenworte, mehrere Beiwörter hintereinander und überhaupt ſchleppende Redeſätze widerſtreben dem muſikaliſchen Ausdruck.

Versmaaß und Reim ſind bei einem muſikaliſchen Gedichte eben ſo unweſentlich, wie bei der Poeſie überhaupt. Man weiß, daß es Oratorien giebt, bei denen die ſchlichte Proſa der heiligen Schrift komponirt worden iſt. Allein der Rhythmus gehört zum Weſen der Muſik, und es erſcheint daher durchaus natürlich, in der muſikaliſchen Dichtkunſt die Metrik anzuwenden, welche ebenfalls ohne Rhythmus nicht denkbar iſt. Denn Rhythmus iſt eine beſtimmte Ordnung der Zeittheile in Muſik, Sprache oder Bewegung; metriſch heißt ein Wortvortrag, in dem die Sylben nach den Geſetzen des Rhythmus geordnet ſind. Der Takt iſt das Maaß des muſikaliſchen Rhythmus (Tonmaaß), ihm ent-

sprechend ist in der Poesie das Versmaaß (Metrum, Sylbenmaaß). Die Taktart eines Musikstücks wird daher durch das Versmaaß bedingt. Es eignen sich übrigens alle Versarten zur musikalischen Komposition; sowohl die einfachen (welche aus gleichartigen), wie die vermischten (welche aus ungleichartigen Füßen bestehen). Abwechselung von Trochäen und Jamben bringt Leben und Färbung in die Komposition. Für das lyrische Drama ist der fünffüßige Jambus am meisten zu empfehlen; sechsfüßige Jamben (seien es nun Senare oder Alexandriner) erscheinen, häufig angewandt, für den musikalischen Rhythmus zu gedehnt. Noch längere Verse sind ganz unstatthaft. Die Prosodie der Komponisten weicht freilich oft von der Regel ab; allein dies darf den Dichter nicht abhalten, der Vorschrift treu zu bleiben.

Was endlich den Reim anlangt, so vermeide man im Allgemeinen viel weibliche Reime hinter-

einander. Eine harmonische Abwechselung weiblicher und männlicher Reime ist unerläßlich, weil sonst in der Musik die Doppelsylbe des weiblichen Reimes zu viel schleppende und matte Tonschlußfälle verursacht. Unbedenklich darf man dagegen mehrere männliche Reime hintereinander anbringen; sie geben einer musikalischen Fortschreitung markige Einschnitte, und da dem Musiker erlaubt ist, ein einsylbiges Wort oder eine männliche Schlußsylbe in zwei, ja mehrere Töne zu zerlegen; so kann er sich, wo ihm ein weiblicher Reim nöthig erscheint, sehr leicht helfen. Hieraus folgt aber, daß es der musikalische Dichter mit der gleichförmigen Bildung verschiedener Strophen nicht so strenge zu nehmen hat, wie der Dichter überhaupt, da es im Gegentheil von musikalischer Wirkung sein kann, wenn z. B. an der Stelle eines Verses, wo in der ersten Strophe ein Daktylus steht, in einer andern Strophe ein Spondeus, oder umgekehrt, oder an die Stelle eines Trochäus ein Jambus gesetzt

wird*). Auch ist es dem Komponisten oft angenehm die Anfangssylbe eines Verses anceps zu gebrauchen. Aufhören muß der Reim, wenn sich auf das denselben vorbereitende Schlußwort kein Reim finden läßt, welcher der musikalischen Situation oder dem musikalischen Ausdruck entspräche. Hier sieht man recht deutlich den Unterschied zwischen dem musikalischen und dem gewöhnlichen Gedicht. Der Dichter überhaupt kann vielleicht mit den Reimen, die ihm ein durch die Situation bedingtes Schlußwort gestattet, in seinem Gedicht auf verschiedene Weise und überall dem Gegenstande vollkommen entsprechend fortfahren; der musikalische Dichter, an dessen Associationsvermö-

*) Bei einer Ballade ist die gleichförmige Bildung der verschiedenen Strophen nur dann erforderlich, wenn alle Strophen nach einer und derselben Melodie gesungen werden sollen. In diesem Falle hat der Dichter allerdings darauf zu sehn, daß die, der Reihenfolge nach sich einander gegenüberstehenden, einzelnen Verse der verschiedenen Strophen, eine möglichst gleiche musikalische Auffassung gestatten und daß insbesondre der Sylbenaccent in allen gegenüberstehenden Versen durchaus derselbe sei.

gen in Ansehung ähnlicher Ideen noch viel größere Ansprüche gemacht werden, muß dagegen, aus musikalischen Rücksichten, oft nicht nur einzelne Reime aufgeben, sondern er sieht sich zuweilen sogar genöthigt, längere Redesätze und Strophen ganz ohne Reim folgen zu lassen. Dieß Letztere rechtfertigt sich insbesondere dann, wenn der Dichter fühlt, daß keine gereimte Wortfügung das, was er auszudrücken beabsichtigt, so kurz und ergreifend, so sangbar und so geeignet für die Komposition auszudrücken vermöchte. Ueberhaupt muß der musikalische Dichter, indem er sein Gedicht niederschreibt, dasselbe in Tönen denken, d. h. er muß es versuchsweise in seinem Geiste komponiren, jedes rauh klingende Wort mit lauter Stimme singen und prüfen ob es sich für den Gesang eigne; — was ihn musikalisch unrichtig dünkt, ändere er sogleich.

Daß Reimspiele, Assonanzen, Aliterationen in einem musikalischen Gedichte Thorheit sein

würden, weil sie bei der Uebertragung in Töne verloren gehn, leuchtet von selbst ein. —

Dieß sind die Grundsätze, welche den Verfasser der nachfolgenden musikalischen Gedichte geleitet haben. Wie werthlos sie auch sein mögen; der Leser wird wenigstens erkennen, daß sie ernstem Streben ihr Dasein verdanken. Im Oratorium glaubt der Verfasser eine neue Bahn bezeichnet zu haben. In der Zerstörung von Jerusalem hat er das Höchste geleistet, was er nach seinen Kräften zu leisten vermag. Es ist dies dasselbe Oratorium, welches ein ihm feindlich gesinnter, musikalischer Recensent, den er nie gekränkt, in dem Konversations-Lexicon der neuern Zeit unter dem Artikel „Componisten“ bei dem Eigennamen „Löwe“ für abgeschmackt und unsinnig erklärt hat. *) Das öffentliche Urtheil

*) Dieser Recensent ist Herr Ludwig Rellstab. Zu seiner Freude sei die Stelle im Conversationslexicon hier nochmals abgedruckt:

„Im Mai 1832 wurde in Berlin am Bußtag ein großes Oratorium von Löwe gegeben: Die Zerstörung Jeru-

möge ihn oder den Verfasser widerlegen. Es wäre dem Letztern leicht gewesen, ein Oratorium im gewöhnlichen Schlendrian zu schaffen, bei dessen Anhörung man den Dichter in Schlafrock und Pantoffeln, auf dem Großvaterstuhl bei einem Schälchen Kaffee, auch etwas hüstelnd vor sich zu sehn glaubt, und sanft einnickt; allein er wollte dies nicht. Mit ernstem Bewußtsein hat er sein Werk geschaffen, so wie es ist. Schon Eschenburg sagt in seiner Theorie von der Kantate, (und das Oratorium ist eine ausgeführtere Kantate geistlichen Inhalts): Empfindung und Handlung oder das Lyrische und Dramatische der Kantate müssen einander wechselsweise beleben und unterstützen. Vorstellung auf der Bühne ist zwar nicht die eigentliche und gewöhn-

---

salems betitelt. Es rechtfertigt das obige Urtheil, (daß nämlich Löwe's Kompositionen aus ästhetischem Gesichtspunkte schwer zu vertheidigen seien). Indeß würde das Werk nicht ohne Wirkung gewesen sein, wenn das Gedicht von Nicolai nicht so absolut, abgeschmackt und unsinnig gewesen wäre." —

liche Bestimmung derselben; aber Dichter und Tonkünstler müssen desto mehr dahin arbeiten, der Phantasie des Zuschauers die Handlung mit möglichster Lebhaftigkeit gegenwärtig zu machen.“ Hieraus mögen sich diejenigen belehren, die eine fortreißende Handlung und erschütternde Momente der Leidenschaft aus dem Oratorium verbannen zu müssen glauben; wiewohl sie bedenken sollten, die Zerstörung Jerusalems sei ein Ereigniß; Eschenburgs Ansicht wird um so größeres Gewicht bei ihnen haben, als dieser Aesthetiker dem vorigen Jahrhundert angehört, jener Zeit der Besonnenheit, wo das Oratorium mehr galt als jetzt, wo der ruhige Kirchenstyl vorherrschend war, und wo man die jetzige Zeit feuriger Romantik kaum ahnte. — In gleichem Sinne ist übrigens das Oratorium Johannes der Täufer geschaffen.

Rücksichtlich der übrigen musikalischen Gedichte hat der Verfasser nichts weiter anzufüh-

ren. Er giebt sie nur als Belege zu seiner Theorie.

Hat er übrigens bei seinen musikalisch-dichterischen Versuchen allen obigen Anforderungen genügt und dürfte er hoffen, günstiger Leser, nach Deinem Urtheil dennoch etwas geschaffen zu haben, was als Dichterwerk, auch ohne Rücksicht auf die musikalische Nebenabsicht bestehen kann, so würde er sich für seine Mühe hinlänglich belohnt fühlen.

Musikalische Gedichte.

Hymnus an die Liebe.

Daß des Allmächt'chen Flamme lodre
Hoch empor!
Alle Völker jauchzen ihm Preis und Dank! —
Einst war es Nacht und Finsterniß
Lag dräuend auf dem Chaos,
Und die Wässer rollten und flutheten
In ungeheurem Kampfe.
Es stürzten die dunklen Massen
Donnernd zusammen,
Und das All zerfloß in graue Nebel.
Und Alles ward feucht und kalt
Und öde, und still. — — —
Da entzündete die Liebe
Den Sonnenball,
Es lächelt ihr Engelblick
Aus tiefblauem Himmel.

Und das Leben regt sich in bunten Farben,
Es keimt die Knospe, die Blume blüht,
Und gefiederte Sänger durchjauchzen die Lüfte.
Siehe: Der Himmel schuf Menschen,
Und sie herzten und küßten sich,
Und beteten Gott an.
Glückseelig preiset die Herzen
Die sich zu Liebe verbinden,
Denn der Mensch währet fort durch Liebe.
Doch des Himmels eingeborner Sohn
Vermählt der Menschheit sich, und starb für sie.
Denn Liebe ist stark, wie der Tod,
Ihre Glut ist feurig und eine Flamme des Herrn.

Freiheitsdithyrambe.

Frei bist Du Vaterland!
Herrliches deutsches Land,
Frei durch der Söhne That!
Blutige Leichen thürmt,
Prangend, der Obelisk
Hoch in die Wolken hin.
Kündend der Rache Werk!
Frei bist Du, Vaterland!

Aus Hela's schrecklichen Gebieten
Selbst von der Brüderschaft verbannt,
Durchtobt mit mordbegier'gem Wüthen
Das Ungethüm schnell jedes Land.
Berauscht in Blut, die Quaal zu lindern
Dringt es verheerend auf uns ein:
Allvater wird das Elend mindern,
Wird uns befreien von der Pein!

Frei bist Du, Vaterland!
Löwenmuth in der Brust
Kämpfte der Männer Hort.
Herrlicher Frauensinn,
Schmückend die kühne That,
Lohnend die edle That:
Schönheit und Heldenkraft
Einten der Deutschen Volk.

Das Elend drang durch stille Auen,
In frommen Thälern hallte Krieg,
Und sonder göttliches Vertrauen
Errang sich Frevelmuth den Sieg.
Es blickt vertrauend im Gemüthe
Der Dulder auf die ernste Zeit,
Wohl ahnend, daß des Himmels Güte
Sich auch im ernsten Werk' erneut.

Schauerlich tos'te das
Rächende Strafgericht
Ueber der Feinde Flur.
Glänzenden Flügelschlags

Rauschte der Genius,
Sieg uns verkündigend
Ueber der Rache Schaar.
Frei bist Du, Vaterland!

Ja, Rache war dem Volk versprochen,
In Ohnmacht knirschte feige Wuth;
Schnell war das Sclavenjoch zerbrochen,
Und Brüdertod versühnte Blut.
Nun lindert trüben Sinn und Schmerzen
Des Friedens süße Zaubermacht,
Und jeder fühlt in seinem Herzen,
Welch' edles Opfer er gebracht.

Vaterlands freies Kind,
Bebst Du in Wonne nicht,
Daß Dir das Werk gelang?
Sende den frommen Hauch
Aus der entzückten Brust,
Preise der Väter Gott,
Der uns geleitet hat:
Preise das Vaterland!

Das Leben kehrt mit neuer Wonne
In das bedrängte Herz zurück;
Im milden Strahl der Friedenssonne
Blüht uns ein lang vermißtes Glück:
Und unter himmlischem Vertrauen
Darf lächelnd sich die Liebe nahn,
Vereint umfaßt sie alle Gauen,
Und leitet sie auf schöner Bahn.

Frei ist des Vaterlands
Heldenumwehrte Flur!
Frei ist der Heimath Gau!
Segen dem tapfern Hort;
Aber vor Allen preis't
Strahlendes Herrscherbild
Preiset den König hoch,
Preiset das Vaterland!

Heil uns! Die Freiheit ist errungen,
Vereint durch Kraft und deutschen Muth;
Der Waffenreigen ist verklungen,
Und unsre fromme Erde ruht.

Nun giebt der Friede, was entrissen,
Mit reichem Wucher uns zurück,
Und aus den Blüthen: Kunst und Wissen
Entfaltet sich Walhallas Glück.

Seht ihr verheißend dort
Himmlischer Farben Duft
Bilden Walhalla's Thor? —
Heiligen Schauers voll,
Blicket der Väter Kreis
Betend um Wodans Thron.
Sehet, sie winken uns:
Frei ist das Vaterland!

Schatten.

Ach, so schnell entflieht die Jugend,
Und das Herz wird nimmer alt! —
Und vergebens ist die Tugend;
Denn der Tod behält Gewalt.

Warum dichten, warum trachten;
Weiß ich ob ich morgen bin? —
Tod und Leben zu verachten,
Glaubt, das bringt allein Gewinn! —

Tod und Leben, Lust und Schmerzen: —
Wahrlich mir wird leicht die Wahl;
Denn das Leben wohnt im Herzen,
Und das Herz macht stete Qual.

Doch der Tod, giebt er uns Frieden?
Ja Vernichtung ist sein Ziel.
Warum weilten wir hiernieden?
Sind wir nur der Gottheit Spiel?

Fort, ihr Zweifel, glaube wieder!
Wer nicht gläubet, ist ein Thor.
Nur der Körper sinkt hernieder;
Doch die Seele schwebt empor.

Ach, und gäb's ein gröss're Leiden
Als noch länger fortbestehn?
Tod will ich und Leben meiden,
Ganz sei es um mich geschehn! —

Licht.

Wenn Ihr Thränen weint in Sorgen,
Glaubt, es sei um Euch geschehn,
O so denkt: es tagt der Morgen
Auf den Tod folgt Auferstehn.

Zwar die Welt ist voller Leiden,
Doch der Wonnen giebt es mehr.
Wer da weiß, den Gram zu meiden,
Dem wird auch die Freude schwer.

Nur der Wechsel, Licht und Schatten,
Stellen her das Gleichgewicht:
Drum muß unsre Kraft ermatten,
Und das Herz im Tode bricht.

Doch der Geister Flamme lodert,
Ruhn die Leiber in der Gruft:
Sind die Blumen längst vermodert,
Weilt in Aether noch ihr Duft.

Darum freuet Euch des Lebens,
Fühlet dankbar Freud und Leid:
Ziel des irdischen Bestrebens
Ist des Glaubens Ewigkeit!

Manneskraft.

Wenn das Rebenblut
Hoch aufschäumt,
Wenn das Roß sich kühn
Emporbäumt,
Wenn das Jagdgewühl
Heranbraus't,
Wenn im dunklen Forst
Der Sturm saus't: —
Dann glüht Leidenschaft,
Dann wirkt Manneskraft! —

Frauenlieb.

Wenn uns der Demuth
Süßer Frieden,
In stiller Hütte
Ist beschieden;
Wenn Gattenarme
Uns umfangen,
Wenn Säuglings Lippen
Uns verlangen: —
Dann kennt das Herz nicht
Wilde Triebe;
Dann ist beseelt das
Weib von — Liebe! —

Frohsinn.

Nimm den Kranz; mit froher Lust
Sei er um das Haupt gewunden!
An der Freunde treuer Brust
Soll der trübe Muth gesunden.
Nimm den Becher,
Junger Zecher;
Mit dem Jubelchor der Deinen,
Soll sich Becherklang vereinen.

Fort die Sorge, Fort der Harm:
Frieden sollst Du Dir erringen!
Traulich soll der Liebe Arm,
Sich um Deinen Nacken schlingen.
Küssend nippe
Von der Lippe
Süße Glut im Wonnespiele,
Nahe seelig Dich dem Ziele!

In der Liebe Zauberkreis,
Fühlt das Herz sich bald gezogen;
Wird der Mann ein schwacher Greis,
Bleibt die Göttin nicht gewogen.
Drum genieße,
Und versüße
Tändelnd, bei dem Saft der Reben,
Dir das junge Blüthenleben! —

Serenade.

Liebchen, durch die stille Nacht
Schwebt der leise Klang der Saiten!
Liebchen! Bist Du aufgewacht? —
Komm heraus, mich zu begleiten;
Uns verbirgt der Sterne Licht! — — — —
Alles schweigt. Sie hört mich nicht. —

»Alma liebt im falschen Herzen
Ihren Buhlen Roderich.
Und Fernando sieht mit Schmerzen,
Sich verrathen bitterlich.«

»Und er harrt an ihrer Schwelle
Jede Nacht auf ihren Wink.
Und er harrt auf kalter Stelle;
Doch sie achtet ihn gering!« —

Liebchen! Durch die stille Nacht
Schwebt der leise Klang der Saiten.
Liebchen, bist Du aufgewacht? —
Komm heraus, mich zu begleiten;
Uns verbirgt der Sterne Licht! —
Alles schweigt. Noch hört sie nicht. —

»Alma lachte seiner Treue,
Lag an ihres Buhlen Brust.
Bald ergreift sie bittre Reue,
Schrecklich endet ihre Lust.«

»Bei des Morgensternes Funkeln,
Schlüpft der Buhle still hinaus.
Doch ein Degen blitzt im Dunkeln,
Und er fällt durchbohrt! — O Graus!« —

Horch, da klingt es durch die Nacht;
Ward das Zeichen mir gegeben! —
Ja sie ist nun aufgewacht,
Komm, Geliebte, süßes Leben! —

Die Romanze vom Bache.

Muß ich noch alleine klagen?
Tritt sie nimmer freundlich nah?
Muthlos werd' ich bald verzagen,
Ach, und möcht' das Leben wagen,
Seit ich Theudelinden sah!

Auf der Bank aus weichen Moosen,
Barg mich jüngst ein kühler Baum,
Bei der Blätter leisem Kosen,
In dem Dufte junger Rosen,
Hatt' ich manchen süßen Traum.

Und das Bächlein floß daneben,
Sonnte auf der Wiese sich,
Und ich athmete das Leben,
Und ich fühlt' mit Ahnungsbeben,
Wie mich süße Lust beschlich.

Da vernahm ich aus den Wellen,
Plätschernd, Scherz und Liebesmuth,
Und aus klarem Bächlein quellen
Zarte Glieder, und die hellen
Augen blickten aus der Flut.

Lautlos, spähend blieb ich liegen,
Und der Athem stockte mir;
Sah sie auf den Wellen wiegen,
Bächlein an den Busen schmiegen:
Murmelnd buhlte es mit ihr.

Süßes Bild im treuen Herzen,
Nimmer endet Deine Macht!
Unbewußt in holden Scherzen
Regst Du tiefe Liebesschmerzen,
Süßes Bild durch Deine Macht!

Schäfer endet seine Klagen,
Und die treue Flöte schweigt.
Hoffend, unter blödem Zagen,
Sieht er bald das Wäldchen ragen,
Das sich flüsternd zu ihm neigt.

Und er fördert seine Schritte,
Bald der Liebe nah zu sein,
Und es laden aus der Mitte
Baum und Bach mit süßer Bitte
Ihn zu neuer Wonne ein.

Zitternd, unter manchen Thränen
Weilt er ahnend jetzt und lauscht,
Und es faßt ihn dunkles Sehnen,
Und er horcht mit bangem Wähnen,
Wie das klare Bächlein rauscht.

Ach! Noch will sie nicht erscheinen,
Und ihm sinket fast der Muth; —
Viele Thränen muß er weinen,
Die, um sich mit ihr zu einen,
Untersinken in die Flut.

Horcht, da tauchen aus dem Grunde
Silbertöne zu ihm auf,
Laden ihn aus süßem Munde
Kosend ein zum ew'gen Bunde: —
Schneller wird des Baches Lauf.

Und die dunklen Wellen schäumen;
Doch mit Lust springt er hinab,
Will die Wonne nicht versäumen! —
Schauer zittert auf den Bäumen,
Und die Welle wird sein Grab.

Der Lebensabend.

Ballade.

Der Abend kam, die Sonne sank,
Hoch ragt' ein Felsenschloß am Meere.
Vom Söller tönt' der Laute Klang
Der schönsten Maid zu Preis und Ehre
Der Ritter weilt im Festgewande:
Heut kömmt die Braut aus fernem Lande.

»Du holde Maid, du süßes Kind,
Dich feiern täglich meine Leiden!
Ihr Wellen tragt sie her geschwind,
Bringt mir die heiß Geliebte wieder!
Verweile noch, du goldene Sonne:
Sie kehrt zurück, o Glück, o Wonne!«

»Bald Emma, hat voll Seligkeit
Dein Jüngling wieder Dich gefunden;
Bald werden wir für alle Zeit
In keuscher Minne nun verbunden!
O kehre heim, laß Dich umfangen:
Ich warte Dein mit Glutverlangen!« —

»Treu hing an Dir Dein Theobald,
Stets dacht er Dein mit süßem Regen!
Ich sah Dich .... Welche Huldgestalt
Streckt dort die Arme mir entgegen? ...
Naht Emma dieß Gefühl zu lindern? ...
Sie ist es! — — Ha, wer will mich hindern?« —

»»O edler Herr, Ihr stürzt hinab,
Der treue Hugo muß Euch halten!
Das finstre Meer wird Euer Grab,
Laßt Ihr den Wahn zu mächtig walten.
Geht ins Gemach und legt Euch nieder; — —
Mein theurer Herr, kennt Ihr mich wieder?«« —

»Du bist es Hugh ... Sahst Du sie nicht? —
Ja, aller Gram wird uns genommen:
Eh' dort versinkt des Tages Licht
Wird unsre Herrin wieder kommen,
Ich bleibe. Niemand soll mich stören:
Laß, bis sie kömmt, von Ihr mich hören.«

»»Mein theurer Herr, schon weht es kalt,
Und Nebel tauchen aus dem Meere«« —
»Ich bleibe, Hugh; sie kömmt ja bald; —

Erzähle mir, wie ich begehre!« — —
»»O Herr! — Gott, möcht' es mir gelingen
Das was geschah Euch nah' zu bringen!««

»»Emma, mit dem frommen Sinne,
Mit der lieblichen Gestalt,
Neigt' ihr Herz in süßer Minne
Zu dem Jüngling Theobald.
Und sie fühlten kurze Zeit
Lebens höchste Seligkeit.««

»»Doch ein böser Vater störte
Grausam dieses stille Glück;
Denn es wieß der Goldbethörte
Theobald mit Hohn zurück,
Und er sperrt' die Tochter ein:
Seinen Günstling soll sie frei'n.««

»»Schmerzlich sucht' er sie zu quälen,
Und er zwang die Dulderin
Sich dem Günstling zu vermählen;
Doch — ihr Leben sank dahin! —
Theobald den bittern Gram
Sich zu sehr zu Herzen nahm!««

»»Fünfzig Jahre sind entschwunden;
Silberlocken zeigt sein Haupt;
Täglich hofft er soll gesunden,
Die der Tod ihm längst geraubt! —
Was der alte Hugh auch spricht:
Theobald, ach, glaubt ihm nicht!««

»Mein Hugh, mein Freund, Du rührst mich sehr!
Der Treue Lohn ist nicht hiernieden.
Ach, ist's denn schon so lange her
Daß meine Emma abgeschieden? — —
Ja, lange bin ich krank gewesen —
Doch bald, ja bald, werd' ich genesen!« —

Entzückt sinkt Hugo in den Staub:
Er sieht den theuren Herrn gesunden,
Es läßt der Wahnsinn seinen Raub! —
Und wie der Sonne Strahl entschwunden,
Seufzt Theobald; sein Aug' wird trüber; —
Er neigt das Haupt und — schwebt hinüber.

Margarethens Nacht.

Ballade.

Es leuchtet die Flamme im Dunkel der Nacht,
Noch rollen die Donner der gräßlichen Schlacht,
Es ziehen die Wolken, es heulet der Sturm,
Es wimmern die Glocken vom fernen Thurm! —
Und Mutter und Tochter vergehen in Pein:
Sie wohnen im Walde so ganz allein.

»O Mutter, o Mutter, welch' gräßliche Nacht!
Ach endet sie nimmer die blutige Schlacht?
Mein Theodor, lebst Du? O schreckliche Noth!
Nie seh' ich ihn wieder; ich weiß, er ist todt!« —
»»Ach Tochter, wer gläubig zum Himmel fleht,
Dem wird ja erhört sein frommes Gebet!«« —

Und Beide weinen laut: »»o Herr der Schlachten, ende,
Erbarme Dich, o Gott, beschütze gnädig ihn!«« —
Und ferner tos't die Schlacht, die Feinde fliehn,
Und Margarethe hält gefaltet ihre Hände, —

Und endlich sinkt auf sie ein milder Schlummer nieder,
Und Friede stiller Nacht herrscht in der Gegend wieder.

Und als der Morgen graut und Alles still geblieben,
Erhebt die Jungfrau sich und späht hinaus. —
Die Mutter schläft, die Braut verläßt das Haus;
Zum Todtenfelde zieht es sie mit mächt'gem Trieben.
»Ja Theodor ich muß Dich wiederfinden,
Mag dann mein Leben auch entschwinden!« —

Und vorwärts treibt sie der brennende Schmerz;
Die Liebe ermuthigt das bebende Herz;
Es flattert im Winde ihr seidenes Haar;
Rings stöhnt der Erschlagenen luftige Schaar:
Auf rollt sich des Mordes blutiges Bild,
Und schaudernd betritt sie das Leichengefield.

Mit scheuem Blick irrt die Jungfrau umher
Es lastet ihr Ahnung im Herzen so schwer! —
Was seufzt Du, o Luft? Welch' Klagegetön?
Wer bist Du o Jüngling, so bleich und schön?
Hochsträubt vor Entsetzen ihr Haar sich empor:
»Barmherziger Gott es ist Theodor!« —

Und tiefe Ohnmacht hüllt in Nebel ihre Sinne. —
Da flüstert es zu ihr mit süßem Schmeichellaut:
Erwache! Höre mich, Du holde Braut! —
Ein weicher Mund berührt sie zart mit heißer Minne:
Erwache süßes Lieb, hier ist Dein Jüngling wieder!
Und Margarethe seufzt und regt die zarten Glieder.

»Wo bin ich? Ach! ein Traum! — Mein Theodor am Leben!
Du bist nicht todt? O Gott, ich bin mit ihm vereint?« —
Die Mutter wacht und süße Thränen weint;
Doch er umschlingt die Braut und ruft mit sel'gem Beben;
Vorüber ist der Kampf, ich kehre froh zurück,
In Deinen Armen winkt mir nun der Liebe Glück!

Elisabeth.

Musikalisch dramatische Scene.

Elisabeth.

(Recitativ.)

Ha endlich; endlich! — Ja, nun ist's entschieden,
Ich leb' und herrsche; sie bestraft der Tod!
Es fällt die Heuchlerin auf mein Gebot,
Und so erring' ich endlich mir den Frieden,
Den Frieden? Ach, und fühlt ihn wohl mein Herz?
Ich athme kaum und meine Knie wanken,
In dunkler Ahnung schwinden die Gedanken,
Und mit der Freude ringt der Schmerz! —
Ist's Mitleid denn, was ich so trüb' empfinde? —
Ja Unglückselige, ich beweine Dich;
Doch Dir vergeben? Nein! Du mordest mich,
Daß er sich ganz mit Dir verbinde! — —

Aria.

Ach, mein Auge schwimmt in Thränen,
Denk ich sein verlockend Bild!
Nimmer wird dieß heiße Sehnen
Der Verlassnen wohl gestillt! —

Mit der Liebe süßem Beben
Lag er einst an meiner Brust;
Und ich war ihm treu ergeben,
Fühlte Wonne nur und Lust;
Sog aus seinen klaren Blicken
Himmlisches Entzücken! — —
Ach, wo bist Du hingeschwunden,
Selige Vergangenheit?
Warum hab' ich ihn gefunden,
War es nicht für alle Zeit? —
Seine Treu' ist nicht erlogen;
Seine Liebe war nicht Schein: —
Du hast mich um ihn betrogen,
O Maria, Du allein!
Mußt Du ganz das Leben meiden,
Soll ich leben, aber leiden! —

Ach, mein Auge stirbt in Thränen,
Denk ich sein verlockend Bild!
Nimmer wird dieß heiße Sehnen,
Der verlassnen Brust gestillt! —

(Recitativ.)

Wie Königin, klagst Du? — Still du schwaches Herz! —

Doch welch' Getöse? Was beginnt das Volk?
Ein dumpfes Murmeln nahet dem Palast! — — —
Nun ist's geschehn! — Wie, hör' ich Waffenklang? —
Ich zittre wohl? Und wenn sie lebte noch,
Wenn Leicester*) sie befreite, wenn das Volk —

Ferner Ruf.

Unglückliche Maria!

Elisabeth.

Was rufen sie? Es faßt mich ungeheure Angst;
Ihr Name war's! — Wer wagt sie zu beklagen? —
Doch stille wird's! — Sie nahn. Sei stark, Elisabeth! — —
Nun, und ihr schweigt? — — Ist das Gesetz erfüllt?
Was schaut ihr bleichen Angesichts, verstört mich an?

Der Chor.

Unglückliche Maria!

Elisabeth.

(Recitativ.)

Was starrt ihr her auf mich? Wer wagt
Vermessen so der Königin zu nahn? — —
Ha, was ist das? Aus ihren Augen flammt

*) Sprich Lester.

Verzehrend Feuer! — —
Wer seid ihr? Kunde gebt mir, ist's geschehn?

Der Chor.

Unglückliche Maria!

Elisabeth, (zornig.)

Ist sie gerichtet? Sprecht!

Der Chor.

Sie ist gerichtet!
Wehe!!

Elisabeth, (in halber Wuth.)
(Allegro.)

Triumph, Triumph, die Rache hat gesiegt,
Ha, mich durchströmt ein wüthendes Entzücken!
Es bebt mein Herz vor nie gefühlter Lust:
Mein war die Macht, die Schlange zu erdrücken!

Ja, ich bin Königin! Ob Schmerz, ob Hohn
Das Volk erfüllt, mich durft' es nicht erweichen,
Und ob in Trümmer stürzt mein Thron,
Was ich gewollt, das mußt' ich erst erreichen:
Und wenn der Liebling selbst sich von mir wendet,
So sei es denn, so sei das Spiel geendet!

Triumph, Triumph, die Rache hat gesiegt,
Ha, mich durchströmt ein wüthendes Entzücken!

Es bebt mein Herz vor nie gefühlter Luſt:
Mein war die Macht, die Schlange zu erdrücken
Ja, ich bin Königin! —

Der Chor. (gleichzeitig.)

Unglückliche Eliſabeth,
Dich ſelbſt haſt Du gerichtet!
Schon folgt der Fluch der blut'gen That,
Und rettungslos biſt Du vernichtet!
Umſonſt erheb' ich im Gebet,
Beweinend Dich, die frommen Hände,
Daß ſich das Unheil von Dir wende: —
Den Liebling ſchau' ich kühn empört,
Wie er die Rache wild beſchwört,
Und wenn Du ihm den Tod gegeben,
Löſt dunkler Wahnſinn Dir das Leben! —

Heldensinn und Liebe.

Kantate.

Chor der Liebenden.

Selig, selig, wem beschieden
Heilger Liebe süßer Frieden!
Sanfte Frühlingsklänge tönen
Ewig ihm in stiller Brust;
Wo die Liebe eingezogen
Ist das Leben Himmelslust!
Selig, selig, wem beschieden
Heilger Liebe süßer Frieden.

Chor der Krieger.

Frisches Leben, Jugendkraft
Treibt den Helden fort in's Weite.

Voller Muth die Eisenbrust,
Hebt er kühn die Faust zum Streite!

Jungfrau.

Was schwellt so wunderbar mein Herz,
Als sei ich fremd auf Erden?
Bald fühl' ich Lust, bald fühl' ich Schmerz,
Und still und traurig muß ich werden.
O, sagt mir, folg' ich bösem Triebe? —

Chor der Jungfrauen.

Der Liebe folgst Du, süßer Liebe!

Heldenjüngling.

Ich wandle einsam ohne Schwert;
Dort hängt es bei verwelkten Kränzen!
Zwei Himmelsaugen sah' ich glänzen,
Die mich zu sanftem Sinn bekehrt.
Der holden Jungfrau lieblich Bild,
Es hat mich tief und ganz erfüllt;
O, daß es ewig in mir bliebe! —
Welch ein Gefühl! Ist's süße Liebe? —

Echo.

Liebe!

Chor der Krieger.

Weckt ihn durch der Schwerter Klang,
Daß sich seine Brust erhebe!
Stimmet an den Heldensang,
Daß die Halle weit erbebe!

Chor der Liebenden.

O selig, wem beschieden,
Der Liebe stiller Frieden!
Das Weh löst sich in Wonne,
Durch Wolken bricht die Sonne
Im Leben und im Lieben.

Heldenjüngling.

Ihr sanften Klänge,
Mit welcher Sehnsucht habt ihr mich erfüllt!
Mit Wonneblicken
Dort sanft verschlung'ne Paare nahn; —
Es hat Entzücken
Längst ihre Sehnsucht sanft gestillt.
O daß auch Sie mich bald umschlänge,
Zu Ihr mich führte meine Bahn!
Doch die Holde, die ich meine,
Wandelt fern im stillen Haine,

Blumen küssen ihr Gewand,
Zephyr buhlt mit ihrer Hand.
O blickst Du, Engelgleiche,
Aus Deinem Blumenreiche
Sehnsüchtig auch zu mir herüber?

Echo.

Herüber! —

Heldenjüngling.

Ihr sanften Klänge,
Mit welcher Sehnsucht habt ihr mich erfüllt!

Chor der Krieger.

Laßt den Helden uns erheitern
Durch der Schwerter Blitz und Klang.
Daß sich seine Brust erhebe,
Schalle laut der Schlachtgesang!

Schlachtgesang.

Einer. Was stürmet und wüthet mit Donnergerassel,
Was flammet und blitzet mit lautem Gepraſſel,
Uns dort so verwegen
Entgegen?

Chor. Es ist der Feind!
Hei! Drauf und dran!

Einer. Was jauchzet mit mordlichem Löwengebrülle,
Was stampfet die Erde zu Schutt und Gerülle,
Und will sie in Wettern
Zerschmettern?

Chor. Es ist der Feind;
Hei! drauf und dran!

Einer. Was dräuet in Wolken von qualmenden Dampfe,
Entflammt die Karthaunen zu schrecklichem Kampfe,
Zu grausem Verderben
Und Sterben? —

Chor. Es ist der Feind;
Hei! drauf und dran!

Einer. Wer harret und haftet wie Felsen im Meere,
Wer glüht vor Begierde mit schützender Wehre,
Den Feind zu vernichten,
Zu richten? —

Chor. Hei, Das sind wir!
Nun drauf und dran! —

Jungfrau.

Ach, es flammet sein Aug! —
Es kämpft in ihm der Heldensinn — die Liebe. —
Sein Antlitz wendet sich — zu mir —
O Glück! — Er naht, mein ist der Sieg! —

Priester.

Zwei Herzen haben sich gefunden;
Der Rosenhain dort birgt ihr stilles Glück.
Er Heldenkraft, sie zarte Liebe:
So folgten Beide heil'gem Triebe.
Nur Du, o Herr, hast sie verbunden;
Denn Du bist Kraft, Du bist die Liebe!

Chor der Priester.

Gott ist die Kraft, Gott ist die Liebe!

Jungfrau. Heldenjüngling.

Er. Ich nahte Dir, all' meine Pulse bebten,
Als Du holdselig reichtest mir die Hand.
Sie. Mein Auge dunkelte, vorüberschwebten
Die Welt, das All, und mein Bewußtsein schwand.
Er. Ich hielt Dich sanft mit Zärtlichkeit umfangen,
Und küßte zitternd Deinen Blüthenmund.

Sie. Da weckte mich ein himmlisches Verlangen,
Und die Verwirrung that mein Innres kund.

Er. Du Liebliche, welch' seliges Entzücken
Erfüllt in Deiner Nähe meine Brust!

Sie. Du Herrlicher, auf ewig Dich beglücken,
O könnt' ich es mit edler, süßer Lust!

Er. Zurückgekehrt ist mir der holde Frieden,
Kaum weiß ich's noch, daß ich in Schmerz gelebt!

Sie. Auch mir ist stille Ruhe jetzt beschieden,
Seit auf der Lippe Dir das Lächeln schwebt!

Beide. O Welt, o Leben! O wie süß seid ihr!
O Herr der Liebe, sieh, wir danken Dir!

Priester.

Ihr Krieger, schaut der Liebe Glück,
Seht dort die Kraft von ihr besiegt.
An ihrer Brust erscheint der Held verklärt!
Sie leuchte Euch auf dunkler Bahn,
Sie sei der Urquell Eurer Thaten,
Einst wird sie zur Vergeltung nahn!

Heldenchor.

Herrlich, herrlich, ist die Liebe:
Sie begeistert uns zu Thaten!

Jungfrau.

Herrlich herrlich sind uns Thaten;
Sie begeistern uns zum Lohne.

Beide Chöre.

Herrlich eint sich Kraft und Liebe!

Priester.

Denn Einer war! Der war der größte Held, —
Die größte Liebe.
Und Einer ist! Der ist die größte Kraft, —
Die größte Liebe!

Heldenjüngling.

Ja, ich fühl's! Den Himmel seh' ich offen,
Und süß erfüllt ist all' mein Hoffen.
Drum weih' ich mich fortan mit heil'gem Triebe
Dem Heldenmuth und frommer Liebe.

Alle.

Heil'ge Liebe,
Heil'ge Kraft,
Durch Euch ist, was
War und sein wird.

Ohne Liebe
Ist das Leben,
Wildem Triebe
Hingegeben!
Kraft erhält,
Schützt die Welt! —
Heil'ge Liebe,
Heil'ge Kraft,
Durch Euch ist, was
War und sein wird! —

Johannes der Täufer.

Großes Oratorium

in

zwei Abtheilungen.

Personen.

König Herodes Antipas, Vierfürst in Galiläa.
Herodias.
Salome, deren Tochter.
Johannes, Zacharias Sohn.
Andreas, Jonas Sohn, ein Jünger des Johannes; später Jesus Jünger.
Chor der Jünger Johannes.
Chor frommer Priester und Leviten.
Chor der Pharisäer.
Chor des Volks in Judäa.
Chor des Volks in Galiläa.
Chor galiläischer Männer.
Chor galiläischer Frauen und Jungfrauen.
Chor der Getauften.
Chöre der himmlischen Heerschaaren.
Chöre der Höllengeister.
Eine Stimme vom Himmel.

Erste Abtheilung.

Chor der frommen Priester und Leviten.

Klagt um Zion! Juda ist gefallen —
Ach, ihr Untergang ist nicht mehr fern!
Denn verödet sind die heil'gen Hallen
Und verachtet ist das Haus des Herrn.

Chor der Pharisäer. (leise.)

Zeigt ihr fromm euch im Gebet,
Mögt ihr blinde Heiden sein! —
Wer beachtet klug den Schein,
Ist dem Volke ein Prophet.

Andreas.

O Herr, wie ruht so schwer
Auf Juda Deine Hand! —
Den Heiden zinsbar ist getheilt das Land
Und unsre Fürsten sind der Heiden Knechte! —
Das Volk liebt seiner Väter Gott nicht mehr,
Dich treuen Gott, den Schützer unsrer Rechte!

Der Dienst des Heiligthums ist eine Last, o Schmerz!
Und Heuchelei erfüllt der Priester falsches Herz. —
Laß weinen mich, laß blut'ge Thränen weinen!
Die Noth ist groß: Messias muß erscheinen!

Chor des Volks in Judäa.

Zu der Pfeifen lautem Klang
Laßt die Cymbeln lustig tönen!
Mag der Heide uns verhöhnen:
Froh sind wir bei Spiel und Sang! —

Chor der frommen Priester und Leviten.

Die Sünde waltet fern und nah:
Die Zeit ist da!

Andreas.

Schon kündet eine Stimme
Und predigt in der Wüste:
»Den Weg des Herrn bereitet;
Macht fein Steige richtig!« — *)
Jenseits des Jordans komm' ich her.
Dort in der Wüste weilet der Prophet.
Ein zottig Fell deckt seinen Gürtel,
Nackt ist sein Leib und dürftig seine Speise.

*) Alle durchschossen gedruckten Stellen der beiden Oratorien sind aus der heiligen Schrift.

Und wie der Sturm brauf't es von seiner Lippe:
Thut Buße; kommt zum Flusse des Gerichts
Daß in der Taufe eure Sünde weiche! —

Chor der frommen Priester und Leviten.

Eilt zum Propheten, hört auf sein Geheiß,
Und fastet dort, bekennet eure Sünden!

Chor der Pharisäer.

Laßt sehen doch, was er uns will verkünden,
Von wannen er gekommen, was er weiß!

Chor des Volks.

Laßt ziehen uns, das Reisen ist so schön —
Weib und Gesang mag unsre Lust erhöh'n!

Alle.

Hinaus, hinaus, zum Jordan hin,
Nach Taufe strebt des Volkes Sinn!

Johannes, in der Wüste.

Hallet wider von meinem Angstgeschrei,
Ihr wilden Felsen,
Ihr dunklen Höhlen der Wüstenei!
Der Herr donnert im Himmel,
Sein Zorn schleudert hinab
Flammende Blitze,
Strömende Wasser:

Vernichtet wird der öden Wüste Grab!
Die Berge beben vor dem Zorne des Herrn!
Herr Zebaoth, schrecklicher Gott:
Sie fürchten nicht
Dein Strafgericht! —
Hört ihn, seine Donner rollen:
Thut Buße, thut Buße!

Jünger.

Herr, Du umschlingst Dein Volk mit Vaterarmen,
Drum hab' Erbarmen! —

Johannes.

Arie.

Sie hielten nicht an seinem Bunde,
Vergaßen was er für sie that,
Und würgt er sie auf schlechtem Pfad',
So heuchelten sie mit dem Munde,
Und logen ihm mit falschem Herzen,
Vergaßen Noth und Todesschmerzen! —
Ach, unsrer frommen Väter Zeit
War selige Vergangenheit!

Buße thut, dann kehrt zurück
Unsrer Väter stilles Glück

Wahrlich; denn ich sage euch
Nahe ist das Himmelreich! —
Der Donner schweigt, die Wolken fliehn,
Der blaue Himmel lächelt wieder.
Ja, gnädig blickt Er zur Verheißung nieder:
Bald hat den Sündern Er verziehn! —

Chor frommer Priester und Leviten.

Dem Gott der Gnade brachen wir die Treue;
Sinkt in den Staub voll bittrer Reue! —

Andreas.

Schau Rabbi, aus Jerusalem,
Aus allen Fernen naht das Volk,
Daß es die Sünden Dir bekenne,
Und in der Taufe reinige sich von Schuld.

Chor des Volks aus Judäa und Galiläa.

Gieb ein Zeichen, frommer Mann,
Daß wir Gottes Kraft erkennen,
Nehmen dann die Taufe an,
Wollen Dich Propheten nennen!

Chor der Pharisäer.

Laßt uns seine Worte hören,
Ob er das Gesetz versteht.

Nein, uns soll er nicht bethören!
Zeige Dich, Du Volksprophet!

Johannes.

Hinweg ihr Otterngezücht!
Glaubt ihr durch heuchlerisch Beginnen,
Dem Zorne Gottes zu entrinnen?
Fürchtet das Strafgericht! —
Buße thut, Buße thut!
Geißelt euch bis auf's Blut;
Denn wahrlich ich sage Euch
Nahe ist das Himmelreich!

Chor der Pharisäer.

Sag an, wer bist Du? Bist Du Christus?

Johannes.

Ich bin es nicht.

Pharisäer.

Bist Du Elias?

Johannes.

Ich bin es nicht.

Pharisäer.

So bist Du ein Prophet.

Johannes.

Ich bin es nicht. Nein, sag' ich, nein!

Pharisäer.

Nun, Frevler denn, was willst Du sein?
Was taufest Du und mahnst zum Bußgebet? —

Johannes.

Selbst bin ich Sünder vor dem Herrn;
Doch meinen Brüdern helf' ich gern:
Ich kann mit Wasser nur euch taufen;
Doch kommt ein Stärkerer nach mir, der wird
Mit Feuer und dem heil'gen Geiste taufen.
Ihr die ihr sündig euch verirrt,
Die ihr am Bunde nicht gehalten —
Vertrauet denn: kommt her zu mir!

Pharisäer. (leise.)

Er ist Scheinheiliger, wie wir; —
Drum laßt ihn walten! —

Chor der Getauften.

Hymnus.

Heil'ge Taufe,
Nimmst von uns der Sünde Schuld!
Wie das Wasser unsern Leib,

Reinigt Buße unsre Herzen.
Fleckenlos, wie unsre Glieder,
Spiegelt sich die Seele wieder!
Und es fliehen alle Schmerzen,
Wieder strahlet Gottes Huld.
Heil'ge Taufe,
Löschest aus die schwarze Schuld!

Chor der Pharisäer.

Werden wir durch Wasser rein,
Braucht die Buße nicht zu sein!

Chor der Getauften. (Aus der Entfernung.)

Heil'ge Taufe,
Löschest aus der Sünde Schuld! —

Johannes.

Sie ziehen fort die Bösen und die Frommen;
Die Zeit des Segens aber ist gekommen,
Dem Strom des Lasters wird ein Damm!
Beglückt bin ich, daß ich es euch verkünde:
Sehet dort ist Gottes Lamm
Welches trägt der Völker Sünde!
Herr, ja, ja,
Die Zeit ist da!

Chor der Jünger.

Was nahet uns? Mit Himmelsluft
Erfüllet Heil die fromme Bruft! —

Andreas.

Ein Fremdling ist's, ein Jüngling mild und schön.
Sein Antlitz lächelt, seine Augen strahlen,
Der Wangen Roth gleicht blühenden Granaten,
Die duftig rings von Lilien umkränzt. —
Von seiner Purpurlippe träufelt Honig,
Mit seinen dunklen Locken kos't der Wind.
Herr, nimmer sah ich solch' ein Angesicht!
Voll Ehrfurcht naht der Meister sich;
Doch mild begrüßend eint der Jüngling
Bescheidenheit mit hoher Majestät.
Entfernet euch, ihr theuren Brüder,
Nicht ziemt es uns, ihr Zwiegespräch zu hören. —
Hier laßt uns weilen. — Seht, zum Jordan hin
Führt ihn Johannes, und mit Demuth tritt
Der Fremdling in den Fluß — das Wasser rauscht —
Die Wellen funkeln in der Morgensonne, —
Der Meister hebt die fromme Hand. — Es lauscht
Rings um uns her die schweigende Natur. — —
Was hör' ich? — O der sel'gen Wonne,

Die Himmelsharfen und der Engel Lieder!
Die Felsenöde wird zur Himmelsflur — —
O Herr, o Herr, anbetend sink ich nieder! —

Stimme vom Himmel.

Das ist mein lieber Sohn,
An dem ich Wohlgefallen habe! (Pause.)

Johannes.

Wie ist mir? Leb' ich? — Himmelslohn
Ward mir für meine schwache Gabe! — —
Das ist sein Sohn! —
Er geht; — er segnet mich! — Es ist geschehn! —

Andreas.

O Meister, sprich, was Du gesehn?

Johannes.

Wie eine Taube schwebt der Geist hernieder
Vom Himmel und verblieb auf ihm,
Wahrlich, ich sage Dir,
Dieser ist Gottes Sohn!

Chor der himmlischen Heerschaaren.

Wahrlich, ich sage Dir,
Dieser ist Gottes Sohn! —

Johannes.

Der Tag bricht an nach langer Nacht!
Ja Herr, hier ist mein Werk vollbracht.
Nach Galiläa nun, daß sich Dein Wille
An Deinem treuen Knecht erfülle.
In Grausamkeit und Lust
Schwelgt dort Herodes; er, der Fürst,
Geht auf der Lasterbahn dem Volk voran.
Doch warnen will ich ihn mit lauter Stimme,
Daß er erzittere vor Deinem Grimme! —
Ihr, meine Jünger, lebet wohl!
Dem Stärkern folgt, mich sollt ihr meiden.

Chor der Jünger.

Du willst, o Rabbi, von uns scheiden,
Und trauernd sagen wir Dir Lebewohl! —

Chor des Volks in Galiläa. (Leise.)

Geschworen sei dem König und Herodias
Des Volkes ew'ger Haß!

Herodias.

O wie süß ist doch das Leben,
Winkt uns Glanz und Ueberfluß.
Ja, des Herzens süßes Streben
Ist nur Frohsinn und Genuß!

Zwar, wenn im Dunkel stiller Nacht
Mir die Erinnerung erwacht, —
Mag wohl der frohe Muth erkranken. — —
Hinweg ihr feindlichen Gedanken! —
O wie süß ist doch das Leben,
Winkt uns Frohsinn und Genuß! —

Chor der Frauen.

Singt der Herrin frohe Lieder
Schmücket sie zum Feiertanz
Und umschlingt die zarten Glieder
Mit der Seide Purpurglanz.

Herodes, Herodias.

Herodes.

Herodias, wie bist Du schön und mild:
Ein Lilienfeld mit zarten Rosen,
Aus denen Milch und Honig quillt. —
O küsse mich, laß süß uns kosen!

Sie.

Wie bist so herrlich Du und schön,
Umstrahlt von Herrscherglanz und Ehre:
Ein Felsen im bewegten Meere;
Die Sonne glänzt auf seinen Höh'n!

Beide.

Vor Deiner Zärtlichkeit umschlungen,
Hab' ich des Lebens höchstes Glück errungen!

Johannes.

Ha schnöde Lust! Gottloses Treiben!
So sprecht ihr aller Tugend Hohn?

Herodias.

Wahnsinniger, willst Du dem König drohn?

Herodes.

Hinweg! — Wie, Thörigter, Du wagst zu bleiben? —

Johannes.

Ja, sünd'ger König, erst sollst Du mich hören:
Ein Frevel ist's, des Bruders Weib begehren! —

Chor der Frauen.

Hört, wie der Wahnsinn aus ihm spricht!

Chor der Pariſäer.

Es ist der Täufer! — Hört ihn nicht!

Herodes, Herodias.

Erstarrung fesselt mir die Glieder! —

Johannes.

Thut Buße, schrei' ich, kniet nieder! —
Dein Haupt verhülle, freche Sünderin!

Herodias.

Das ist zu viel! Herodes, räche mich!

Herodes.

Verwegner, zittre! Fürchtest Du den Herrscher,
Den König nicht? —

Johannes.

Gott fürcht' ich mehr als Dich!

Herodes.

Herbei, ergreift den Frevler!

Chor der Weiber

Weh geschrieen!

Johannes.

Thut Buße! Hört's: die Sünde sollt ihr fliehen!

Pharisäer.

Fah't ihn den Tollen!

Herodes.

Schlaget ihn in Bande!

Herodias.

Nein, stoßt ihn nieder, denn er gab mir Schande!

Johannes.

Thut Buße!

Herodes, Herodias.

Nein!

Johannes.

O Herr, sie sind verrucht —

Thut Buße!

Herodes, Herodias.

Nein!

Johannes.

So seid verflucht!

Alle.

Weh' ihm, welch' furchtbar Schreckenswort! —

Herodias.

Ich lache seiner!

Herodes.

In den Kerker, fort!

Chor der Pharisäer.

Im dunklen Kerker, ja, mag selbst er Buße thun.

Herodes, Herodias, Chor der Frauen.

Der Prediger mag dort von seinem Werke ruhn!

Johannes.

Mit Donnerstimme schrei ich: Buße sollt ihr thun!

Johannes.

Ich bin allein im tiefen Kerker,
Die Kette klirrt an meiner Hand. —
So soll es sein, es war mir längst bekannt!
Ja, Er muß wachsen, und ich muß abnehmen; —
Denn Er ist stärker! —
Wer höhnt mich dort? — Wer triumphirt? — Wer lacht? —
Ich kenn' euch wohl ihr feindlichen Gewalten!
Ihr nah'tet mir schon in der Wüste Nacht;
Doch hab' ich fest an Gotteskraft gehalten. — —
Hinweg, Du gräßliches Gesicht! —
Nein, selbst die Hölle fürcht' ich nicht!

Chor der Höllengeister.

Triumph, Triumph, Johannes liegt in Ketten:
Noch ist das Reich der Finsterniß zu retten! —

Zweite Abtheilung.

Herodes. (allein.)

Nichtig Leben,
Eitel Streben!
Ekelhaft ist mir die Welt:
Jede Freude mir vergällt! —
O Trauertag, der mich geboren,
Der mich zum Leiden auserkoren! —
Rings um mich waltet froher Scherz;
Doch mir zerreißt die Schuld das Herz!
Manch' blutig Haupt grinzt mir entgegen! —
Der eigne Bruder, dem das Weib ich stahl,
Hat mir geflucht, — o herbe Qual,
Und nirgend hebt sich eine Hand zum Segen! —
Herodias, hätt' ich Dich nie gesehn! — —
Man sagt, daß Zeichen jetzt geschehn,
Daß der Messias angekommen.
Zur Buße mahnen alle Frommen:
Auch er, der tief mein Herz bewegt.
Den ich in Banden nun gelegt,

Johannes; — nein, ich kann ihn nicht verdammen! — —

Das Fest beginnt, die frohen Klänge nahn. —
Noch einmal gieb Dich hin dem süßen Wahn.
Bald ist's vorbei, bald stürzt das Werk zusammen! —

Chor der Gäste aus Galiläa.

Heil Dir Herodes! Heil und Segen!
Die Hallen sind geschmückt zum Feste.
Es nah'n sich huldigend die Gäste,
Und jauchzen freudig Dir entgegen!

Andreas und Johannes im Gefängniß.

Andreas.

Ach mich treibt der Schmerz zu Dir; —
Theurer Rabbi, Du gefangen!

Johannes.

Fasse Muth, Du siehst mich hier
Gott vertrauend, ohne Bangen.

Andreas.

Ach, ich flehe, laß Dich retten;
Laß mich lösen Deine Ketten!

Johannes.

Nein, laß ab; ich bleibe hier,
Daß sich mein Geschick erfülle.

Andreas.

Scheint es doch des Königs Wille,
Daß Du flieheſt! — Folge mir!
Deine treuen Jünger ſind
Feſt entſchloſſen, Dich zu retten.

Johannes.

Folget dem, des Werk beginnt:
Ich verbleibe hier in Ketten.

Andreas.

Lebe wohl! Vergebens iſt mein Flehn!
Droben werden wir uns wiederſehn! —

Johannes.

Lebe wohl! Vergebens iſt Dein Flehn!
Droben werden wir uns wiederſehn! —

Chor der Gäſte.

Heil Dir Herodes! Heil und Segen!
Die Hallen ſind geſchmückt zum Feſte;
Es nah'n ſich huldigend die Gäſte,
Und jauchzen freudig Dir entgegen!

Chor der Jungfrauen.

Wie der Vögel bunt Gefieder
Flattre luftig das Gewand!
Auf und regt die ſchlanken Glieder,

Nehmt das Saitenspiel zur Hand!
Fächelt ihm die Stirne leise,
Und umgaukelt ihn im Kreise!

Herodias.

Wie heut des Königs Aug' von Unmuth glüht!
Was mag ihm sein? Mein Reiz ist nicht verblüht,
Doch seit Johannes sprach, fühlt er sich schuldbewußt,
Und seine Liebe will erkalten! —
Ha, bald soll finstre Rache walten!
Längst wagt Herodes schon den Blick der Lust
Auf meine Tochter Salome zu richten, —
Gern will ich auf sein Herz verzichten,
Erglüht in Rache seine falsche Brust! —
Die vollen Becher stürzt er schnell hinab:
Bald ist auch Trunkenheit mit mir im Bunde!
Bald, kühner Fremdling, schlägt der Rache Stunde,
Bald nimmt Dich auf das dunkle Grab! —

Salome. (Tanzend und singend.)

Mein Freund ist weiß und roth.
Seine Locken sind kraus und schwarz.
Seine Augen wie Taubenaugen,
Seine Lippen wie Rosen, die von Myr-
rhen fließen,

Seine Kehle ist süß und lieblich: — *)
Ein solcher ist mein Freund; —
Der Freund bist Du, mein König! —

Herodes.

Wie schön ist sie! — Füllt mir den Becher wieder! —
Entzücken strömt durch meine Glieder!

Chor der Gäste.

Wie schön ist sie! — Füllt uns die Becher wieder! —
Entzücken strömt durch unsre Glieder!

Salome. (tanzend und singend.)

Mein Freund ist auserkoren
Unter vielen Tausenden.
Sein Haupt ist das feinste Gold.
Sein Leib ist wie reines Elfenbein,
Seine Füße sind Marmorsäulen! **)
Ein solcher ist mein Freund,
Der Freund bist Du, mein König! —

---

*) Aus dem hohen Liede.

**) Eben daher.

Terzett.

Herodes, Herodias, Salome.

Herodes. Komm, küsse mich, holdselig Bild,
Du weißt das Leben zu versüßen!

Salome. Du bist so gnädig, Herr, und mild,
Sieh dankbar mich zu Deinen Füßen!

Herodes. Wer kann dem Zauber widerstreben? —
Sag Mägdlein, hast Du eine Bitte?

Salome. Nur Deine Gnade ist mein Glück.

Herodes. Nein, was Du willst, sei Dir gegeben:
Ich schwör's in meiner Gäste Mitte! —

Salome. (leise.) Die Mutter winkt mit ernstem Blick.
Sag, Mutter, was soll ich verlangen,
Daß es Dir sei genehm und recht?

Herodias. (leise.) Ha, es gelingt! — Er ist gefangen! —
Hör' Tochter mich: der sich erfrecht,
Mich, Deine Mutter, Sünderinn zu nennen:
Des Haupt soll er vom Rumpfe trennen!

Salome. (leise.) Johannes Haupt? Es sei gewagt! —

Herodes. Noch einen Becher! Fordre holde Magd!

Salome. Du läßt, o König, mir die Wahl? —
Nur eine Schüssel wünsch' ich noch zum Mahl!

Herodes. Sprich Mägdlein!

Salome. Herr, Du hast es wir erlaubt:
Gieb auf der Schüssel mir des Täufers Haupt!

Herodes. Wie, hör' ich recht? Das ist zu viel;
Nein, diesen Frevel kann ich nicht begehn!

Herodias. Ist, König, Dir Dein Eid ein Spiel?

Salome. (tanzend.) Mein Freund ist auserkoren,
Unter vielen Tausenden! —

Herodes. Noch einen Becher schnell! — Das ist zu viel —
Ach, welcher Reiz! Wie schwebt sie hold vorbei!

Herodias. Bedenke Deinen Eid!

Herodes. Nun denn es sei!

Herodias. Ha, ihre Liebe will er sich erwerben:
Und darum soll der Täufer sterben!

Salome. Ha, meine Liebe will er sich erwerben:
Und darum soll der Täufer sterben!

Herodes. Ja, ihre Liebe will ich mir erwerben,
Und darum soll der Täufer sterben! —

Johannes im Kerker.

Aus der Tiefe
Ruf ich, Herr, zu Dir!
Meine Seele
Harret auf Dein Wort!
Denn bei Dir ist Gnade
Und Erlösung!
Wer naht? — Was blickst Du wild mich an?
Sag an, was willst Du, finstrer Mann?
Was soll das Schwert in Deinen Händen? —
Ich kenne Dich — jetzt soll ich enden —
Bald ist der grüne Stamm entlaubt! —
Hier, willig biet' ich Dir mein Haupt! —
Ich sterbe gern — — Christ folgt mir nach! —
Hosiannah!

Chor der Höllengeister.

Abaddon!
Fürst auf dem Flammenthron!
Jauchze mit wildem Hohn:

Siehe, der Feind ist vernichtet! —
Bald, bald,
Werden die Mörder gerichtet,
Sinken zu uns sie herab
Ewig in's Flammengrab!
Ja, unser Siegesruf schallt
Bald, bald! —

Chor der Jungfrauen.

Wie der Vögel bunt Gefieder
Flattre luftig das Gewand!
Auf und regt die schlanken Glieder,
Nehmt das Saitenspiel zur Hand!
Fächelt ihm die Stirne leise,
Und umgaukelt ihn im Kreise!

Chor der Gäste.

Wie so voll Anmuth sie vorüberziehn! —

Salome.

Hier bring', ihr Galiläer, ich das Schlußgericht!

Chor der Männer und Frauen.

Ein blutig Haupt — ha, gräßlich! Laßt uns fliehn!

Herodes.

Weh mir!

Herodias.

Hab' Dank, es war der Liebe Pflicht! —

Chor der Männer und Frauen.

Es ist des Täufers Haupt! Verlaßt die Hallen!

Chor der Jünger.

Zerreißt die Kleider und das Haupt verhüllt;
Denn der Gerechte ist durch Mord gefallen! —
Doch seine fromme Sendung wird erfüllt;
Vergeblich war der Frevler sünd'ges Treiben:
Der Christ ist da, und wird es ewig bleiben!

Andreas.

Gnade dem der fromm und gut —
Gnade dem, der Buße thut;
Doch verdammt sei in der Hölle Glut,
Wer vergossen hat der Frommen Blut!

Chor.

Entflieht! Wir sind in Nacht gehüllt,
Und gräßlich leuchtet nur das todte Haupt!

Herodes, Herodias, Salome.

Weh uns!

Andreas. Schaut an, das Haupt so bleich
Es klagt euch an im Himmel oben!

Herodes. Ich hab das Leben ihm geraubt!
Gieb's ihm zurück und nimm mein ganzes Reich!

Herodias. Der Muth ist hin; die Hoffnung ist zerstoben! —

Salome. Mein König!

Herodes. Weib — die Schuld ist Dein!

Andreas. Laut schreit empor das Blut des Frommen!

Herodias. Weh' mir, ich fühl's, die Schuld ist mein!

Salome. O Qual, mir ist so schwer beklommen;
Warum, o Mutter, folgt' ich Deinem Rath?

Andreas. Bald wird Verzweiflung an euch nagen,
Denn schaudervoll ist eure That!

Herodes, Herodias, Salome.

O Herr der Rache, wir verzagen:
Ja schaudervoll ist unsre That!

Andreas. Seht wie der Himmel schon in Blitzen flammt!

Herodes. Ach, nur zu oft vergaß ich meine Pflicht!

Andreas. Drum hält Verzweiflung jetzt Gericht!

Herodias, Salome.

O wär' ich nimmermehr geboren!

Andreas. Ja, euer Lebensglück ist nun verloren,
Zur Höllenqual seid ihr verdammt! —

Herodes, Herodias, Salome.
Ja, unser Lebensglück ist nun verloren:
Zur Höllenqual sind wir verdammt! —

Chor der himmlischen Heerschaaren.
Ihr Harfen tönt der Seraphim! —
Seht ihn, den Märtyrer der Wahrheit,
Voll Seligkeit im Reich der ew'gen Klarheit:
Die Siegespalme reichet ihm!
Dort an Jehovas Sonnenthron
Empfängt er ew'gen Himmelslohn!

Die
Zerstörung von Jerusalem.

Personen

Agrippa, König der Juden.
Berenice, seine Schwester.
Phannias, Hoherpriester.
Johannes von Giscala, Simon von Gerasa, Eleazar, } Häupter der jüdischen Aufrührer.
Josephus Flavius, jüdischer Feldherr, bei den Römern gefangen.
Titus, Feldherr der Römer.
Gessius Florus, römischer Statthalter in Judäa.
Anakletus, christlicher Bischof in Jerusalem.
Chöre jüdischer Aufrührer und Soldaten.
Chöre der Priester und Leviten.
Chöre jüdischen Volks.
Chöre jüdischer Frauen.
Einzelne Stimmen aus den Chören der Juden.
Chor der römischen Krieger.
Chor der Christen.
Einzelne Stimmen aus dem Chor der Christen.
Chor der Propheten.
Geisterstimmen.

Erste Abtheilung.

Die Verkündigung.

Musikalische Einleitung.

Jüdisches Volk in Palästina.

Chor.

Nein, ich ertrage nicht das Joch!
Nicht länger will als Knecht ich leben!

Gegenchor.

Von Wuth fühl' ich die Brust erbeben:
Zertrümmern soll dies Sclavenjoch!

Beide Chöre.

Die Rache naht in Sturmgewittern;
Bald Götzenroma sollst Du zittern! —

Eine Stimme.

Vorsicht! — Der Tyrann erscheint!
Ist auch zornbewegt das Herz,
Heuchelt jetzt mit kluger Falschheit:

Jauchzet freudig ihm entgegen!
Schändlich, ha! in seiner Nähe
Seht Agrippa, Bernicen; —
Seit sie von Jerusalem geflohen,
Weilen schamlos sie bei unsern Feinden! —

Chor der Jüden.

Heil sei dem mächt'gen Kaiser! Heil sei, Florus, Dir!

Gessius Florus.

Unwürdig Volk; nein, Du betrügst mich nicht! —
Längst hat Jerusalem die Treue uns gebrochen,
Hat es in mir den kaiserlichen Herrn geschmäht;
Das ganze Land ist voller Tück' und Falschheit!
Doch freudig zieht heran mit kühnen Legionen
Rom, euch zu züchtigen mit Thränen der Verzweiflung.
Ihr Götter, ja, mit süßer Lust
Kocht dem, der sich der Kraft bewußt,
Die Rache heiß in voller Brust!
Das Blut durch alle Adern brauf't
Das Auge flammt, es zuckt die Faust,
Und liegt ein Volk zu seinen Füßen,
Es muß mit Blut und Leben büßen.

Chor des jüdischen Volks. (leise.)

Knirschend trag' ich meine Ohnmacht!

Agrippa.

Unglücklich Volk, weih' dem Gehorsam Dich!
Sieh Judas König um Dich weinen.
Seit Glück und Friede innrer Zwietracht wich
Fleh' täglich ich zu Gott, Dich wieder zu vereinen!

Berenice.

O Florus, Herr, bezähme Deinen Zorn!
Schau meinen tiefgebeugten Bruder!
Vergieb dem irrgeführten, armen Volk
Um unsrer willen, was es jetzt verschuldet.

(Arie.)

Laß durch Thränen Dich erweichen,
Ende meinen tiefen Schmerz.
Gieb der Gnade frommes Zeichen,
Und der Milde weih' Dein Herz!

Einst, ach, kannt' ich keine Sorgen!
Heiter weckte mich der Morgen,
Lächelnd sah mein trunkner Blick
Frohsinn überall und Glück!

Da naht' der Jammer unserm Throne,
Sein hohles Aug' verzehrte matte Glut;
Mit Asche war sein bleiches Haupt bedeckt;
Aus hundert tiefen Wunden floß sein Blut.

Und Deinen Namen rief mit bitterm Hohne,
Das Schattenbild, und angstvoll aufgeschreckt
Erkannt' ich, Florus, ach, mein unglückselig Volk!
Laß durch Thränen Dich erweichen,
Ende meinen tiefen Schmerz,
Gieb der Gnade frommes Zeichen,
Und der Milde weih' Dein Herz.

Gessius Florus.

Du flehst vergebens, Fürstin. Nein,
Und wenn ich selbst im wilden Kampf erblasse,
Nicht duld' ich länger, was ich hasse:
Die Rach' ist nahe; sie ist mein!

Chor der römischen Krieger.

Gott des Krieges!
Roma's Adler hebt die Schwingen!
Lohn des Sieges
Laß die Heldenfaust erringen!

Jüdisches Volk.

Nach Jerusalem, nach Jerusalem!
Laß Herr der Gnade nimmermehr
Ihr freches Werk gelingen! —
Laß durch ein glühend Flammenmeer
Des Tempels Feind verschlingen! —
Nach Jerusalem, nach Jerusalem!

Agrippa.

Bethörtes Volk, dort, wo Parteien wüthen,
Stieß man den eignen König aus!
Noch läßt Dein Untergang sich hier verhüten,
Weilst folgsam Du und treu im Vaterhaus.
Dein König will's; folgt er der höhern Macht,
Sei auch von Dir solch Opfer dargebracht.

Jüdisches Volk.

Feiger König! Volksverräther!
Steinigt ihn den Uebelthäter!
Treue heischt er unserm Henker:
Kein Gehorsam solchen Lenker!

Agrippa.

Auch Ihr? Unglücklich Volk, wenn ich mich Dir entziehe —
Vollendet denn! — Lebt wohl — Unglückliche — ich fliehe!

Berenice.

Weh! Das Volk! Es steinigt seinen König,
Verhöhnet Judas heilig Haupt! —
Mit rauher Hand verstößt er treue Liebe!
O laß uns fliehn, mein königlicher Bruder,
Daß Roma's Held uns seinen Schutz gewähre!

Duett.

Agrippa.

So soll ich meine Kinder lassen,
Die ich so zärtlich stets geliebt. —
Ich kann sie nimmer, nimmer hassen,
Ob sie auch bitter mich betrübt.

Berenice.

Ob sie uns zwingen, sie zu meiden,
Wir bleiben nahe im Gebet.
Der Herr will daß wir schuldlos leiden;
Doch seine Gnade fortbesteht.

Beide.

Hör' unser Flehen, Gott der Welten:
Durch Liebe wollen wir vergelten.

Musikalischer Zwischensatz.

Jüdische Aufrührer zu Jerusalem.

Erster Chor.

Es herrscht Johannes! Welt bekannt;
Sein ist der Tempel, sein das Land!

Gegenchor.

Verräther schweigt! Giores Sohn
Herrscht bald auf Juda's heil'gem Thron!

Dritter Chor.

Vor Eleazar beugt das Knie!
Er herrscht mit uns; Ihr sollt es nie!

Gesammtchor.

Kaum duld' ich sie die Meutrerbrut:
Sie zu zermalmen, fühl' ich Wuth!

Johannes v. Giscala, Simon, Eleazar.

Johannes.

Ja, bald nun wird mein Plan gelingen!

Simon.

Den Tempel noch muß ich erringen!

Eleazar.

Ich halte sie in festen Schlingen!

Alle drei.

Ha, bald nun herrsch' ich über Juda!

Hoherpriester.

O Jammer! O verblendet Volk!
Sei einig, fleh' ich, tief bekümmert.

Der Feind verwüstet unser Land,
Und eure Sünde Davids heil'ge Stadt.
Vergeudet wird des Stammes kostbar Blut —
Entblättert ist sein Haupt, bald stirbt es ab.
O einigt euch, daß nicht der Feind,
Das Volk der Götzen, Gottes Volk vernichte!

Chor des Volks von Jerusalem.

Vom eignen Stamme schwer bedrückt,
Läßt Tod uns nur Erlösung hoffen,
Von Brüdern wird der Dolch gezückt:
Vom Freunde wird der Freund getroffen.

Eine Stimme.

Sie schlugen mir den Vater nieder!

Zweite Stimme.

Sie raubten mir mein holdes Weib!

Dritte Stimme.

Sie mordeten mir meine Brüder!

Vierte Stimme.

Sie meines Kindes zarten Leib!

Alle Vier.

In Ohnmacht liegen wir und zagen;
Nichts können wir als bitter klagen!

Johannes. Simon. Eleazar.

Was acht' ich Gram in fremder Bruſt,
Ich diene mir und meiner Luſt.
Das Volk iſt mein, was Dein iſt — ſterbe!

Chor des Volks von Jeruſalem.

Will der Meſſias nicht erſcheinen?
Wird er nicht retten bald die Seinen.

Hoherprieſter.

Ihr Söhne Abrahams, ſeid einig!
Es naht der Feind!
Von allen Seiten flüchtet Juda ſich
Nach Jeruſalem, wo Gottes Tempel ſchützt.
So wächſt die Macht zu ſichrem Widerſtande;
Doch blut'ger Zwiſt bringt uns gewiſſe Schande!

(Gebet.)

Gott Abrahams, Du Gott der Gnade,
Erleuchte Deines Volkes Herz,
Daß es der Sünde ſich entlade,
Und einig ſei in Angſt und Schmerz!
Du, der Du Moſen haſt erhalten
Auf daß wir Kanaan geſehn,
Laß Deine Vaterhände walten,
Laß dieſe Noth vorübergehn!

Simon.

Wohin ich schaue, naht der Feind; —
Nein, ich vermag ihm nicht zu wehren! —

Johannes und Eleazar.

Und kämpfen Beide wir vereint,
Nicht widerstehen wir so allgewalt'gen Heeren!

Chor der Frauen.

Tapfre Männer,
Theure Männer,
Einig, einig!

Schützt die Brust die Euch genähret,
Die in Liebe für Euch wallet,
Schützt der Gattin keuschen Leib,
Schützt der Kinder zartes Leben,
Stellt dem Feinde Euch entgegen, —
Eure Weiber flehn um Segen!

Hoherpriester.

Herr, schon erhörst Du Deinen Knecht.
Aus ihrer Frauen Mund
Dringt die Beredsamkeit in ihr bewegtes Herz!

Schon wankt der Häupter Sinn. —
O hört mich an; hör' mich, o Volk!
Soll dieses Tempels Heiligthum
Bei blut'gem Mord in Flammen lodern?
Wollt ihr ein Götzenbild in Davids Tempel sehn? —
So reiß' ich mein Gewand in Stücke,
Und Zeter schrei ich mit Entsetzen:
Denn Jerusalem wird dann in Trümmer fallen.

Chor der Priester und Leviten.

Ja, Zeter schrei ich mit Entsetzen;
Denn Jerusalem wird dann in Trümmer fallen!

Johannes und Eleazar.

Wir sind verloren, ja, ich schau's mit Klarheit!

Simon.

O hört sie an; ihr Mund spricht Wahrheit!

Alle drei.

Ich reiche willig Dir die Hand;
Herr, schütze Deines Volkes Land!

Chor der Aufrührer.

Wir sind vereint durch gleiche Noth:
Zum Tempel folgt uns in den Tod! —

Das Volk.

Wie? Dulden wir's? Der Tempel in Gefahr?
Vernichtet nicht ein Blitz der Feinde freche Schaar?

Hoherpriester.

Sie hören mich und Alle sind vereint!
Herr Zebaoth, anbetend sink ich nieder!
Allmächtiger, gieb uns die Freiheit wieder,
Und sende Fluch hinab auf Deines Tempels Feind!

Chor der Aufrührer und des Volks, der Priester und der Leviten.

Heidenroma,
Bist verrucht!
Götzenroma,
Sei verflucht!

Anaklet.

Auch dem Feinde wohlzuthun,
Andre, wie sich selbst, zu lieben,
Lehret Christus, der Erlöser.
Juda fluchet, stimmet denn ihr Christen
Fromm ein Lied von heil'ger Liebe an.

(Hymnus.)

Zwei weibliche Stimmen.

Heilige Liebe, du warest von Anfang an;
Himmlische Liebe, du wirst in Ewigkeit sein.
Gott ist die Liebe!

Chor.

Gott ist die Liebe!

Zwei männliche Stimmen.

Der Du um uns gelitten
Durch Deinen frommen Sohn,
Stets gnädig unsern Bitten
Giebst Liebe Du zum Lohn.

Chor.

Stets gnädig unsern Bitten
Giebst Liebe Du zum Lohn!

Zwei weibliche Stimmen.

Und sendest Du uns Leiden
Und strafst Du bitterlich;
So dulden wir mit Freuden,
Denn Du erbarmest Dich!

Chor.

So dulden wir mit Freuden,
Denn Du erbarmest Dich!

Vier Soloſtimmen.

Heilige Liebe, Du wareſt von Anfang an;
Himmliſche Liebe, Du wirſt in Ewigkeit ſein:
Gott iſt die Liebe!

Chor der Chriſten.

Gott iſt die Liebe!

Chor der Römer.

Der Kaiſer ſchickt den Heldenſohn:
Bald habt ihr Knechte euren Lohn;
Denn Roma's mächt'ge Krieger
Sind aller Völker Sieger!

Chor der Jüden.

Heidenroma,
Biſt verrucht! —
Götzenroma,
Sei verflucht!

Anaklet.

Beharret fromm in dem Gebete,
Ihr Chriſtenbrüder, fürchtet nichts!
Vespaſian iſt milde uns und gnädig:
Nur den Empörern bringt er Zorn und Strafe

(Choral.)

Der Heiland ist für uns gestorben,
Hier hat die Krone er erworben,
Und für uns Alle floß sein Blut.
Drum nahet uns das letzte Leiden,
So sterben alle wir mit Freuden,
Vertrauen ihm mit frommen Muth. —

Chor der Römer.

Der Kaiser schickt den Heldensohn:
Bald habt ihr Knechte euren Lohn;
Denn Roma's mächt'ge Krieger,
Sind aller Völker Sieger.

Chor der Juden.

Heidenroma,
Bist verrucht!
Götzenroma,
Sei verflucht!

Anaklet.

Enteilt der Stadt. Laßt uns auf Golgatha,
Mit Weib und Kindern flüchten.
Dort singen wir, fern vom Verderben,
Ein frommes Lied dem Gott der Gnade.

Hoherprieſter.

Schon ſtrömt das ganze Volk hin zu den Mauern
Ihr Römer, zittert jetzt in bangen Todesſchauern!

Chor der Propheten.

Und des Fürſten Volk wird kommen,
Stadt und Heiligthum zerſtören.

Zweite Abtheilung.

Die Erfüllung.

Musikalische Einleitung.

Chor der Römer.

Roma! Heil dir, mächt'ge Roma!
Heil, Beherrscherin der Welt!
Titus naht, der Götterheld;
Hochgeschwungen ist die Rechte:
Zittern sie die feigen Knechte,
Ha! —
Ihr Untergang ist da! —

Josephus.

Gefangen steh, ein Jüd', ich in der Feinde Mitte,
Jerusalem vor deinen Mauern!
Wann endlich Herr gewährst Du meine Bitte, —
Wann läßt Du mich im stillen Grabe trauern? —
Verstummt im Tempel sind der Harfen heil'ge Klänge,
Verhöhnt wirst Zion, Du, durch wilde Kriegsgesänge;

Seit Monden schon bist Du nun eingeschlossen
Von feindlichen Geschossen! —
Weh muß ich schrein, daß Du, verblendet, nicht
Geachtet der Propheten Drohung. Denn mit Völkerschaaren
Ist Titus jetzt gekommen zum Gericht; —
Wird dich der Väter Gott vor Untergang bewahren? —
In seinem Purpurzelt
Weilt sinnend dort der kaiserliche Held,
Und heiße Thränen seh ich bei ihm fließen. —
Agrippa weint und Berenice ringt
Die zarten Hände wund, und Beider Flehen dringt
Zum Himmel brünstig, seit sie dich verließen.
O Jerusalem, wie möcht' ich gern dich retten;
Doch machtlos beug' ich mich in Ketten! —

Opferhymnus der Priester und Leviten im Tempel.

Der Du über den Sternen wohnst,
Der Du auf feurigen Wolken thronst,
Herr Zebaoth, sei hochgepriesen!
Siehe, der Opferrauch steiget empor,
Oeffne ihm gnädig das goldene Thor,
Nimmer sei Juda zurückgewiesen!

Vernichte den Feind in schrecklichem Zorne,
Gieb ihm den Tod aus giftigem Borne!
Herr sei gelobt
In Ewigkeit, Amen!

Titus.

Seit Berenicen ich gesehen,
Ihr Götter sagt, was ist mit mir geschehen?
Wohl deut ich mir dies qualvoll süße Regen:
All meine Pulse klopfen ihr entgegen! —
Und ihren Stamm soll ich vernichten? —
O Kampf der Liebe und der Pflichten! —
Süß ist's, ein mächt'ger Held zu sein,
Der Lorbeer winkt dem kühnen Muthe;
Doch süßer ist's dem Feinde zu verzeihn,
Dem Feinde, ach! ist er von ihrem Blute.
Doch darf ich's denn? Muß nicht die Liebe schweigen,
Wo sich der Heldenbrust so ernste Pflichten zeigen?

(Quintett.)

Titus. Berenice. Agrippa. Josephus. Gessius Florus.

Titus.

Wohl sinn' ich nach in tiefem Schmerz,
Wie Juda's Fall ich soll verhüten;

Doch in Verstockung grollt ihr Herz
Beseligt gegen Rom zu wüthen!

Florus.

Da sinnt er nun in tiefem Schmerz,
Als woll' ein Unglück er verhüten.
Mir aber schwillt vor Zorn das Herz: —
Bald will ich unter Trümmern wüthen!

Josephus.

Der Feldherr sinnt in tiefem Schmerz,
Wie er das Unglück soll verhüten.
Besänft'ge Herr, ihr grollend Herz,
Und stille ihres Zornes Wüthen!

Berenice.

O Titus, den so heiß ich liebe,
Verkünde Gnade ihrer Noth,
Gehorche gern dem sanftern Triebe.
Und Juda lebt auf dein Gebot!

Agrippa.

O Titus, sieh die Theure beben
In namenloser, tiefer Qual!
Die Angst zerstört ihr Blüthenleben;
Du liebst sie, — wird Dir schwer die Wahl?

Gessius Florus.

Ob auch die Liebe ihn berücke;
Ich bleibe fest, bin ihm entgegen.
Ich will, zum Lohn für Juda's Tücke,
Die Mauern dort in Trümmer legen.

Berenice. Agrippa. Josephus.

Erhabner Fürst,
Laß Dich durch unsern Schmerz bewegen,
Und hebe mild
Die Heldenhand zum Segen!

Titus.

So sei es denn! Ich kann nicht widerstehn;
Doch muß ich reuig sie zu meinen Füßen sehn!

Berenice. Agrippa. Josephus.

O heil'ger Gott, er kann nicht widerstehn;
Doch will in Reu' er sie zu seinen Füßen sehn!

Florus.

Wohl dacht ich mir's; er kann nicht widerstehn;
Doch wird er reuig nie dies Volk zu Füßen sehn!

Josephus.

Hört mich, Ihr Männer von Jerusalem!
Verzeihung will der Feldherr Euch gewähren,

Wenn reuevoll Ihr ihm die Thore öffnet!
Ich danke ihm, dem Feind mein Leben;
Nur wohlzuthun ist seines Herzens Streben:
Vertrauet drum dem edlen Kaisersohne.
Ihr schweigt? — Blickt finster vor Euch hin? —
Was lachst, o Simon Du, mit bittrem Hohne? —
Was drückst, Du aus Giscala dort, die Faust auf's Schwert?
Wohl seh ich's, Eleazar, Deine Lippen beben! —
So beugt denn nichts bei Euch den starren Sinn? —
Ein dumpf Gemurmel rollt, wie ferner Donner,
Jetzt durch die Menge! — Hört den treuen Freund;
Verstoßt ihn nicht, wie Euren König!

Hoherpriester.

Niemand wage ihn zu hören!

Johannes. Simon. Eleazar.

Nichts will er, als uns bethören!

Josephus.

Laßt, o Freunde, Euch beschwören!

Hoherpriester. Johannes. Simon. Eleazar.

Falsch, Verräther, ist Dein Wort!

Das Volk.

Frecher Greis, fort sag ich, fort!

Josephus.

O höret mich, um unsers Tempels willen,
Um Eurer selbst; laßt Eure Noth mich stillen! —

(Arie.)

Ach, ihr bleichen Schatten klaget,
Was vergebens ihr verhehlt,
Daß Verzweiflung an euch naget,
Daß des Hungers Wuth euch quält! —
O wie bist Du morsch geworden,
Juda, hoher Cedernstamm,
Ja Du bist das Opferlamm
In den Händen roher Horden! —
O höret mich, um unsers Tempels willen,
Um Eurer selbst, um Eure Qual zu stillen!

Hoherpriester.

Den Tempel lästert er!
Den Götzendienern sollt ihr Preis ihn geben!

Volk.

In Jerusalem dort die verruchten Horden?
Eh will ich selbst mit diesem Stahl mich morden!

Chor der Priester und Leviten.

Nein, nimmer will ich Zion lassen,
Nie meines Gottes Heiligthum!

Und soll des Todes Noth mich fassen;
Für Zion sterben ist mein höchster Ruhm!

Hoherpriester. Johannes. Simon. Eleazar. Aufrührer. Volk.

Fort, Verräther, fort! —
Steine rollen hinab,
Werden Dein blutiges Grab,
Naheſt Du ferner dem heiligen Ort! —
Fort, Abtrünniger, fort!

Josephus.

Du undankbares Vaterland,
Das mich zum Märtyrer erkoren;
Mit bitterm Schmerz zerreiß ich mein Gewand:
Du bist verloren! —

Titus. Berenice. Agrippa.

Er kehrt zurück. —
Der Schmerz in seinen Zügen
Kann nicht mehr trügen —
Verkündet ihr Geschick.

Josephus.

Nur bange Qual ist unser Sein hienieden!
O hoher Herr, was soll ich sagen?

Jeruſalem — es hat — ſein Loos entſchieden —
Ein Jüde bin ich, laß mich klagen!

Titus.

So werde denn, ihr Krieger, hört's,
Die Meuterſtadt mit Sturm genommen!
Ruft zürnend es ihr Kriegstrommeten
Zur Tempelburg Antonia empor:
Gericht zu halten bin ich kommen!
Beginnt den Heldenkampf!

Chor der Römer.

Roma, Heil dir mächt'ge Roma!
Heil! Beherrſcherin der Welt!
Zittern ſieh die feigen Knechte,
Hochgeſchwungen iſt die Rechte:
Titus naht der Götterheld!
Ha!
Ihr Untergang iſt da!

Berenice.

So ſoll ich von dem Hügel hier,
Die Meinen qualvoll enden ſehn? —
Ha, ſchrecklich! Welche Mordbegier!
Jeruſalem, es iſt um dich geſchehn! —
O Herr der Schlachten ſei jetzt gnädig Deinem Volke!

Muth Juda! Muth! So recht! Wie eine Wolke
Deckt deiner Pfeile Schaar die blutigen Gefilde.
Doch ach — sie prallen ab von ihrem festen
Schilde! —
Was seh ich? Ha! dort stürzt der Feind hervor,
Er klimmt mit Sturmgeräth zur Felsenzinn empor!
Ob es gelingt? O Titus, höre mich!
Wo weilest Du? Weh, seine Augen flammen!
Die Erde dröhnt — die Mauer stürzt zusammen!
Gott Abrahams, erbarme Dich!
Wie ist mir? Ach! — Mir schwinden die Gedanken!

Gesammtchor der Juden.

Gott Abrahams, Du Herr der Noth —
Gieb uns den Tod!

Berenice.

Die Meinen klagen — weh — der Schmerz — wie
herbe —
Ich zittre — meine Kniee wanken —
Es ist vorbei — Jerusalem — ich sterbe! —

Christen auf Golgatha.

Gieb ihnen Muth in schweren Tagen, —
Gieb ihnen Kraft ihr Leid zu tragen!

Agrippa.

Die Mauer sinkt!
Von allen Seiten stürmt der Feind hinein —
Die Marterkrone winkt;
Ja Juda, ja, es muß gestorben sein!

Römer.

Zur Tempelburg Antonia!
Der Tempel stürze in Ruinen!
Mit eurem Blute sollt ihr sühnen;
Verruchte Meutrer, wir sind da! —

Jüdischer Gesammtchor.

(In wahnsinniger Verzweiflung)

Rasen will ich! —
Morden will ich; —
Ich lache; ich lache; —
Rache! —

Christen auf Golgatha.

(Choral.)

(Die Schlacht währt unterdessen fort.)

Jesus, meine Zuversicht
Und mein Heiland ist im Leben:
Dieses weiß ich; sollt' ich nicht
Darum mich zufrieden geben; —

Was die lange Todesnacht,
Mir auch für Gedanken macht?

Titus.

Auf Golgatha die Christen mögen leben,
Den Meutrern aber sei der Tod gegeben!

Jüdischer Gesammtchor.

Nein! —
Gott Abrahams kennt kein Erbarmen!

Christen.

Seht! —
Schon faßt Verzweiflung sie, die Armen! —

Hoherprieſter.

Was hat, o Herr, Dein armes Volk verbrochen?

Geisterstimmen.

Sein Blut komme über uns
Und unsre Kinder!

Jüden.

Wehe!

Römer.

Raubt und mordet, sengt und brennet,
Nun wir Herrn des Tempels sind! —
Raubt und mordet, sengt und brennet,
Und verschont nicht Weib, nicht Kind!

Hoherpriester.

Gott Abrahams, o wende dieses Unheil ab,
Und Zions Tempel sei der Götzen blut'ges Grab!

Geisterstimmen.

Mein Vater, ist's möglich,
So gehe dieser Kelch von mir,
Doch nicht wie ich will,
Sondern wie Du willst.

Juden.

Wehe, — Wehe!

Römer.

Zur Tempelburg Antonia!
Der Tempel stürze in Ruinen!
Mit eurem Blute sollt ihr sühnen:
Verruchte Meutrer, wir sind da!

Hoherpriester.

O Herr, o großer, all' barmherz'ger Gott!
Die Tempelburg ist nun erstiegen,
Und Tigerwuth spricht aus der Heiden Blick!
Ihr Kinder Davids, schützt sein heil'ges Haus. —
Entsetzlich! Ha, wie Zion sie entweihn! —
Herr stürzen Deine Himmel denn nicht ein? —
Vergebens! — Juda soll erliegen,

Schon strömt das Blut durch alle Gassen,
Vollendet schau ich knirschend mein Geschick.
Wie Wahnsinn zuckt's mir durch's Gehirn, o Graus!
Warum, o Herr, hast Du Dein Volk verlassen? -

Geisterstimmen.

Mein Gott, mein Gott!
Warum hast Du mich verlassen?

Jüden.

Wehe! — Wehe! — Wehe!

Römer.

Triumph! Triumph! Singt Jubellieder;
Es siegt die Macht!
In Flammen stürze jetzt darnieder
Des Tempels Pracht!

Hoherpriester, (verzweiflungsvoll.)

In Flammen — Entsetzen — der Tempel —
In Flammen lodert der Tempel auf! —

Großer allgemeiner Chor aller Jüden.

Jehovah! Jehovah! — (Große Pause.)

Chor der Propheten und Christen.

Denn das sind der Rache Tage,
Daß erfüllt sei, was verheißen.

Miscellen.

Nicolo Paganini.

Die Kunst ist unendlich. Wer darf hiernach ein Künstler genannt werden? — Wer in der Musik ist ein Virtuos? — Beschaut man bei Lichte die Kunst gefeierter Virtuosen, wie sinkt sie oft zu einer geistlosen, bloß mechanischen Fertigkeit herab! Es giebt Virtuosen, die nicht Künstler sind, so paradox dies klingen mag. Die mechanische Fertigkeit im Spiel oder Gesange ist das untergeordnete Requisit; höher steht schon, wer nach seelenvollem Ausdruck strebt; am höchsten aber, wer in der schaffenden und ausübenden Kunst gleich groß ist. Allein was heißt hier groß? In der Unendlichkeit der Kunst geht ja jede Größe unter. Man wende nicht ein, Kunstfertigkeit sei von Kunst verschieden, sei ihrerseits begrenzt. Auch die Kunst ist begrenzt, da sich

das Gebiet menschlicher Empfindung und Kraft nicht überschreiten läßt; aber im Laufe der Jahrtausende, während welcher unser Erdball besteht, sind wenigstens diese Grenzen noch nicht erreicht worden. Man vergesse nicht, daß, wenn große Naturrevolutionen die Oberfläche der Erde verändern, neue Anschauung auch neue Empfindungen und Kräfte im Menschen entwickeln muß. Darum können Billionen Jahre dahinrollen und die Kunst, obwohl sie in menschlicher Grenze liegt, wird dennoch ewig neu sein. Hieraus erklärt sich, was unter Unendlichkeit der Kunst zu verstehn ist. Im gemeinen Leben heißt schon der ein Künstler, der in seiner Kunstsphäre die Grenzen des Gewöhnlichen überschritten hat; ein großer Künstler aber wird genannt, wer Originalität der schaffenden oder ausübenden Kraft oder Genialität entwickelt. Die Anzahl dieser Geweihten ist zwar gering; doch bringt jedes Jahrhundert deren in jedem Volke hervor. Allein es gehören mehrere Jahrhunderte dazu, um Künstler zu erzeugen, welche

als unbegreifliche Erscheinungen angestaunt werden müssen. In der Musik war Mozart ein solches Wunder, und ist es jetzt der Geigenfürst Paganini. Der Ruf von den unerhörten Leistungen dieses Künstlers ist durch ganz Europa erschollen. Die früheren Ereignisse seines Lebens sind in ein mystisches Dunkel gehüllt. Das Gerücht sagte, er habe seine Gattin in einem Anfall von Eifersucht ermordet, sei darauf Jahre lang im Gefängniß gewesen und habe hier in stiller Einsamkeit Gelegenheit gefunden, sich auf seinem Instrumente zu der an ihm bewunderten, fast unglaublichen Fertigkeit auszubilden. Der Professor Schottky in Prag hat indessen in seinem Werke „Paganinis Leben und Treiben als Künstler und Mensch, mit unparteiischer Berücksichtigung der Meinungen seiner Anhänger und Gegner. Prag bei Calve," die von den Gegnern des Künstlers über denselben verbreiteten nachtheiligen Gerüchte authentisch widerlegt. Ich benutze diese Schrift zu einer Zusammenstellung

desjenigen, was ich darin freilich sehr zerstreut und nicht ohne mühsames Aufsuchen über Paganinis Vergangenheit gefunden habe. Später werde ich den Letztern als Künstler und Mensch beurtheilen.

Nicolo Paganini wurde im Februar 1784 zu Genua als der zweite Sohn seinen Aeltern geboren. Sein Vater, Antonio Paganini, war ein unbemittelter Geschäftsmann, der, selbst musikalisch, bald die Anlagen des jungen Nicolo erkannte, und ihn mit großer Strenge in den Anfangsgründen des Violinspiels unterrichtete. Er war fast beständig zu Hause, wo er ein Vergnügen daran fand, durch gewisse Berechnungen und Combinationen glückbringende Lotterienummern aufzusuchen. Während er nachgrübelte, mußte Nicolo bei ihm bleiben und sich auf der Violine üben. Schien ihm der Knabe nicht fleißig genug, so zwang er ihn durch Hunger, seine Anstrengungen zu verdoppeln, so daß des Kindes Gesundheit zu leiden begann.

Nicolo war nichts desto weniger für sein Instrument begeistert, und fühlte sich glücklich, wenn er durch nie gesehene Griffe die seltsamsten Accorde hervorzubringen im Stande war. Bald prophezeite man in den engen Kreisen der väterlichen Bekanntschaft, daß er ein großer Violinspieler werden würde. Ein Traum den seine Mutter, Therese, geborne Bocciardo hatte, spornte ihn noch mehr an, das Außerordentlichste zu erreichen. Es erschien ihr nämlich ein Genius, der ihr die Zusicherung ertheilte, daß ihr Sohn ein großer Violinspieler werden würde.

Schon in seinem achten Jahre schrieb Nicolo unter Leitung seines Vaters eine Sonate, die aber so schwer war, daß sie nicht gespielt werden konnte und mit unzähligen andern Versuchen dieser Art wieder zerrissen wurde. Um dieselbe Zeit spielte er fast jede Woche drei Mal in den Kirchen, auch ließ er sich in Gesellschaften hören.

Bald verbreitete sich sein Ruf in Genua,

und im neunten Jahre trat er zum ersten Male bei Gelegenheit einer Benefizvorstellung für den berühmten Sopransänger Inarchesi im Theater auf, wo er Variationen von seiner Composition über die Carmagnola, ein bekanntes französisches Volkslied, vortrug. Sein Vater überzeugte sich nunmehr, daß er ihn nichts mehr lehren könne und vertraute seine weitere Ausbildung Genuas erstem Violinspieler Costa an, der dem Knaben in sechs Monaten dreißig Lektionen gab. Alsdann brachte ihn der Vater zu Rolla nach Parma. Rolla war gerade krank und bettlägrig, seine Frau führte daher die Angekommenen in ein Nebenzimmer. Hier lag eine Violine und das neueste Conzert des Meisters, auf dem Tische. Nicolo nahm das Instrument in die Hand und spielte das Conzert sofort a vista. Der kranke Compositeur fragte mit Heiterkeit, wer sich hören ließe und wollte durchaus nicht glauben, daß es ein Knabe sei. Als er sich indessen davon überzeugt hatte, rief

er aus: „Hier kann ich nichts mehr lehren, geht in Gottes Namen zu Paer.“

Dieser berühmte Componist, welcher damals dem Conservatorium zu Parma vorstand, wies den Knaben an seinen eigenen Lehrer, den alten, aber viel erfahrnen Kapellmeister Giretti, der denselben nun in die Lehre nahm und ihm ein halbes Jahr hindurch jede Woche drei Mal Unterricht im Kontrapunkte gab. Paganini componirte bei ihm 24 Fugen zu 4 Händen, ohne Instrument, als Studium. Bald interessirte sich Paer so sehr für den Knaben, daß er ihn aufforderte, täglich zwei Mal zu ihm zu kommen und mit ihm zu arbeiten. Nach etwa vier Monaten trug ihm Paer die Composition eines Duetts auf, welche Aufgabe Nicolo zur vollkommenen Zufriedenheit des Meisters lösete.

Als Paer darauf nach Venedig gegangen war, bereisete der junge Künstler mit seinem Vater die meisten oberitalischen Städte, besonders Mailand, Bologna, Florenz, Pisa, Livorno,

wo er überall Conzerte veranstaltete und großen Beifall erhielt.

Nicolo war nun vierzehn Jahr alt, und die große Strenge des Vaters wurde ihm immer drückender. Nur mit Mühe erhielt er von demselben die Erlaubniß, mit seinem Bruder nach Lukka zu einem Musikfeste zu reisen. Zum ersten Male fühlte er sich von der hemmenden Fessel befreit und machte als Solospieler furore. Seitdem unternahm er seine musikalischen Ausflüge allein. Man suchte ihn in mehreren Städten festzuhalten; doch gefiel ihm das Reisen so sehr, daß es ihm unmöglich war, lange an demselben Orte zu verweilen.

Neben dem Violinspiel wußte Nicolo auch das Guitarrespiel zu einer seltenen Vollendung auszubilden. Doch ist ihm die Guitarre nur ein untergeordnetes Instrument. Er sagt selbst darüber: „Ich liebe dies Instrument nicht, sondern betrachte es nur als einen Gedankenleiter; ich ergreife es zuweilen, um meine Phantasie für

die Composition anzuregen, oder eine Harmonie hervorzubringen, was ich auf der Violine nicht kann."

Daß der leidenschaftliche Jüngling bald in die Fehler geringer Erfahrung verfallen mußte, bedarf kaum der Erwähnung. Er liebte das Spiel und das schöne Geschlecht, und gab sich Freunden hin, die eben nicht für Tugendmuster gelten konnten. Herr Schottky theilt mehrere erotische Abenteuer des Künstlers mit. Paganini war einige und zwanzig Jahr alt, als er endlich eine fixe Anstellung am Hofe zu Lukka annahm. Unmittelbar vor dieser Anstellung nun, oder, wie Andere sagen, erst später von 1811 bis 1813 soll er entweder in Mantua, Genua oder Mailand wegen Ermordung seiner Gattin verhaftet gewesen sein. Als Paganini im December 1828 in Prag war, erlaubte sich Herr Schottky ihn bei Gelegenheit eines vertraulichen Gesprächs zu fragen, ob diesem Gerüchte irgend eine Veranlassung zum Grunde liege?

„Teufel,“ rief Paganini aus, „das sind ja verdammte Sachen, wissen denn die Leute nicht, daß ich niemals verheirathet war?“ Er nahm hierauf aus einem Portefeuille den **osservatore Triestino** vom 26. April 1828, so wie einige Nummern des österreichischen Beobachters, und der Wiener Theaterzeitung vom Jahre 1828 heraus, in welchen er öffentlich und feierlich erklärt, zu keiner Zeit und unter keiner Regierung, welche es auch sei, anders gelebt zu haben, als es einem freien, geachteten, die Gesetze treulich befolgenden Manne zukomme, und daß dies, wo es nöthig sei, alle Behörden bestätigen würden, unter deren Schutz er seither sich, seiner Familie und der Kunst gelebt habe. Es leuchtet ein, daß Paganini, wenn er sich eines Vergehens oder der Beeinträchtigung seiner Freiheit bewußt wäre, nicht hätte wagen können, in einem italienischen Blatte auf den Ausspruch der Behörde zu provociren.

Bei einem ähnlichen Gespräche über diesen

Gegenstand, äußerte er gegen seinen Biographen, daß er mit dem eben so leichtsinnigen als berühmten Violinspieler Duranowsky, einem Polen, den er in seiner Jugend oft gesehen und gehört habe, verwechselt werden müsse, und bat H. Schottky von dem Ritter Va.... zu Genua nähere Nachricht hierüber einzuholen. H. S. that nicht nur dies, sondern schrieb außerdem noch an mehrere andere in Italien wohnende Personen, deren Antworten er in seinem Werke mitgetheilt hat. In einer derselben, deren Verfasser, wie H. S. anführt, in Modena lebt und ungenannt zu bleiben wünscht, heißt es: Paganini sei in eine junge Dame leidenschaftlich verliebt gewesen, und habe, in der Ueberzeugung, daß seine Neigung erwidert worden, sich eine eben nicht zarte Liebeserklärung erlaubt. Die schwer Beleidigte sei klagbar geworden und eine Folge davon sei gewesen, daß er für seine Kühnheit ein Vierteljahr im Gefängniß büßen müssen. Dann fährt der Berichterstatter fort:

„Die übrigen durchweg überspannten Gerüchte scheinen auf einer Verwechselung mit dem Pohlen Duranowsky zu beruhen, der ebenfalls ein sehr berühmter Violinspieler war, der sich mit Paganini gleichzeitig in Mailand befand und mit dem er in mehrerer Beziehung Aehnlichkeit hatte. Dieser Duranowsky kam in's Gefängniß, weil er mit einigen andern bewaffneten Liederlichen zur Nachtzeit das Haus eines Pächters überfallen hatte. Man weiß es, daß er die Erlaubniß erhielt sein Instrument mit in den Kerker zu nehmen, wo er Zeit genug fand, sich in seiner Kunst zu vervollkommnen.“ Uebereinstimmend hiermit sagt der Ritter Va.... zu Genua in seinem Antwortschreiben vom 25. Februar 1829:

„Il-ya bien 28 ans, qu'un Polonais (Duranowsky), officier fort jeune dans la Legion Polonaise à l'Armée républicaine à Milan, se fit témarquer par son habilité étonnante sur le violon, fréquentoit plu-

sieurs maisons de Lombardie et même se fit entendre au Théatre de la Scala. Mais ce jeune libertin et sans patrie fut si fou de se joindre a des assassins et concourir a l'assaut d'un honnête habitant d'une campagne voisine a Milan: ce qui le fit arrêter avec eux et condamner a plusieurs années de fer. Son defenseur fit briller parmi ses points de defense l'extrême jeunesse de ce Polonais et son grand art sur le violon. J'ai lu sa defense à Milan, il y étoit répeté, qu'un Peritus in arte non debeat mori. Pourtant il dût subir un long emprisonnement, et on a même dit depuis, qu'il termina mal sa carrière en Pologne."

Wir wollen zur Ehre Paganinis glauben, daß das Gerücht ihm Unrecht thue, und fahren in seiner Lebensgeschichte fort. Ungeachtet er am Hofe zu Lukka schlecht besoldet wurde, so hielt ihn doch eine zärtliche Neigung an diesem Orte fest,

und hier war es, wo er das merkwürdige Spiel auf der G-Saite ausbildete. Er erzählte in dieser Hinsicht bei seiner Anwesenheit in Prag folgendes:

„Ich spielte zu Lukka, (wo ich jedesmal die Opern zu dirigiren hatte, wenn die regierende Familie das Theater besuchte), jede Woche drei Mal bei Hofe, und veranstaltete alle vierzehn Tage in den feierlichen Zirkeln ebenfalls ein großes Conzert, wobei aber die regierende Fürstin Elisa Bacciochi, Prinzeß von Lukka und Piombiono, Napoleon's geliebteste Schwester, nicht jedesmal erschien oder bis an den Schluß ausharrte, weil die Flageolettöne meiner Violine ihre Nerven zu sehr erschütterten. Dagegen fehlte niemals eine andere liebenswürdige Dame, die sich, so wähnte ich wenigstens, zu mir hingezogen fühlte, während ich sie schon längst bewunderte. Unsere gegenseitige Neigung befestigte sich allmählig immer mehr, mußte aber verborgen gehalten werden, wodurch sie an Innigkeit und in-

tereſſanten Beziehungen zunahm. Eines Tages verſprach ich ihr, ſie am nächſten Conzerttage durch einen muſikaliſchen Scherz zu überraſchen, der auf unſer Verhältniß Bezug haben ſollte; zugleich kündigte ich bei Hofe eine komiſche Neuigkeit an, der ich den Titel: „Liebesſcene“ gab. Man war auf die ſonderbare Erſcheinung ſehr geſpannt, bis ich endlich mit meiner Violine erſchien, der ich die beiden mittleren Saiten genommen hatte, ſo daß nur E und G geblieben waren. Die erſte Saite ließ ich das Mädchen, die zweite den Mann repräſentiren und begann nun eine Art Dialog vorzutragen, worin leichte Streit- und Verſöhnungsſcenen eines Liebespaares angedeutet werden ſollten. Die Saiten mußten bald grollen, bald ſeufzen, ſie mußten liſpeln, ſtöhnen, ſcherzen, ſich freuen und endlich jubeln. Zuletzt iſt die Verſöhnung endlich wieder geſchloſſen und die Neuvereinten führen ein **Pas de deux** auf, welches mit einer brillanten Coda ſchließt. Dieſe muſikaliſche Scene fand großen

Beifall; die Dame, der das Ganze eigentlich gegolten, belohnte mich mit den zärtlichsten Blicken; die Fürstin aber war voll Huld, überschüttete mich mit Lobsprüchen und meinte endlich: „Da Sie bereits auf zwei Saiten so etwas Schönes leisteten, wäre es Ihnen denn nicht möglich, uns auf einer Etwas hören zu lassen?“ Ich sagte augenblicklich zu, der Gedanke regte meine Phantasie an, und da einige Wochen darauf des Kaisers Namenstag einfiel, schrieb ich eine Sonate: „Napoleon“ bezeichnet, für die G Saite, welche ich dann vor dem versammelten Hofe mit einem solchen Applaus spielte, daß eine an demselben Abend unmittelbar darauf gegebene Cantate von Cimarosa dadurch geschlagen wurde und keinen Effekt hervorbringen wollte. Dies ist die erste und eigentliche Veranlassung zu meiner Vorliebe für die G Saite, man wollte später immer mehr darauf hören, und so lehrte ein Tag den andern, bis meine Sicherheit in dieser Spielart endlich immer vollkommener wurde.“ —

„Nachdem ich längere Zeit," fährt Paganini an einer andern Stelle fort, „am Hofe von Lucca gelebt hatte, beschloß ich, wieder selbstständig aufzutreten und als ungebundener Künstler zu reisen. Ich hatte die Summe von zwanzig tausend Franken baar gesammelt und nahm mir vor, einen Theil derselben meinen Eltern als Unterstützung anzubieten. Mit einigen tausend Franken wollte sich mein Vater jedoch nicht zufrieden stellen; er verlangte das Ganze und drohte mir selbst mit dem Tode, wollte ich seinem Begehren nicht willfahren. Er war mit den Interessen nicht zufrieden, wie ich es wünschte, sondern verlangte den Gesammtbetrag auf seinen Namen in die Gerichtsakten eingetragen zu sehen. Um Frieden zu behalten, opferte ich wenigstens das Meiste davon auf und unterließ nicht, weil ich die Pflichten eines Sohnes ehrte, meine Mutter unausgesetzt zu unterstützen, als der Vater gestorben war. Einer Schwester, welche einen Glashändler zum Manne hat, machte ich ein

Darlehn von fünf tausend Franken, welches aber bald verschwendet war; die zweite, deren Mann sich dem Spiele ganz ergeben hatte und die von ihm zu wiederholten Malen verlassen worden war, blieb ihm dennoch mit blinder Liebe zugethan und wußte die Mutter zu bewegen, von mir sehr beträchtliche Summen zu fordern, die ich auch stets übersandte, in der Meinung, meine Mutter bedürfe das Geld; während sie es stets dem Schwiegersohne einhändigte, der es bald verspielt hatte. Mir wurde Alles verheimlicht; wiewohl die Mutter sieben Monate lang allein bei mir lebte, sagte sie mir doch kein Wort davon, bis ich in Genua alle diese Verhältnisse von fremden Menschen erfahren mußte. Dieser Mangel an Zutrauen und die gewonnene Ueberzeugung, daß man mich nur als Mittel zu habsüchtigen Zwekken betrachte, empörten mich auf das Aeußerste, und ich beschloß, mich einige Zeit von diesen Undankbaren loszusagen, die keine andere Liebe, als die eigennützige kannten."

Allein nur zu bald gab Paganini den sanften Regungen wieder nach, er unterstützte nicht nur die Seinigen, sondern er machte ihnen zu wiederholten Malen große Geschenke.

Ueber Paganinis Wirksamkeit als Künstler nach seiner Abreise aus Lukka bis zum Jahre 1813 finden sich keine näheren Nachrichten. Dagegen wird erwähnt, daß er sich 1813, 14, 15 und 19 in Mailand befunden und hier sieben und dreißig stark besuchte Conzerte gegeben habe. Gewiß ist es interessant, das Urtheil eines Berichterstatters aus jener Zeit zu hören. In der Leipziger musikalischen Zeitung heißt es nämlich in dem Blatte vom 6. April 1814 aus Mailand:

Den 29. Oktober 1813 gab Herr Paganini, aus Genua, der in Italien allgemein für den ersten Violinspieler unserer Zeit gehalten wird, im hiesigen Theater alla Scala eine musikalische Akademie, worin er ein Violinconzert von Kreuzer (E moll) und Variationen auf der G Saite spielte. Der Zulauf war außerordentlich. Alles

wollte diesen Wunderthäter sehen und hören, und Alles wurde auch wirklich auf die frappanteste Weise überrascht. Herr Paganini ist ohne Zweifel der erste und größte Violinspieler der Welt. Sein Spiel ist wahrhaft unbegreiflich. Er hat gewisse Gänge, Sprünge und Doppelgriffe, die man noch von keinem Violinspieler, wer er auch sei, gehört hat; er spielt (mit einer ganz eigenen Applikatur) die schwersten zwei-, drei- und vierstimmigen Sätze; er ahmt viele Blasinstrumente nach; er giebt in den allerhöchsten Tönen ganz dicht am Steg die chromatische Scala so rein zu hören, daß es beinahe unglaublich scheint; er spielt zum Erstaunen die schwierigsten Sätze auf einer Saite, kneipt auch wohl, im Scherze, auf der andern den Baß dazu; oft überzeugt man sich kaum, daß man nicht mehrere Instrumente höre; — kurz er ist — was auch ein Rolla und andere berühmte Männer behaupten, einer der künstlichsten Violinspieler, die je die Welt gehabt hat. Ich sage künstlich;

denn im einfachen, gefühlvollen und schönen Violinspiele giebt es wohl allenthalben mehrere seines Gleichen, und gewiß hin und wieder, selbst nicht allzuselten, solche, die ihn übertreffen — wie hier Herr Rolla. — Daß Paganini in seiner Akademie **Furore** gemacht, werden Sie sich denken. Einige unparteiische Musikkenner bemerkten jedoch mit Recht, daß er das Kreuzersche Conzert gar nicht in dem Sinne des Componisten gespielt, ja Manches darin fast unkennbar gemacht habe. Hingegen haben seine Variationen auf der G Saite (die er wegen des lauten Geschreis: **Bis!** wiederholte), Jedermann in Verwunderung gesetzt; denn wahrlich eben so was hat noch Niemand gehört. — Freilich befriedigte dieser in seiner Art einzige Künstler mit einer Akademie das hiesige Publikum nicht, und so gab er denn in einem Zeitraum von sechs Wochen eilf Akademien, theils in der Scala, theils im **Teatro Carcano.** Besonderen Beifall erhielten seine Variationen, betitelt: **le streghe**

(die Hexen). Paganini hat auch mehrmals am hiesigen Hofe gespielt.“ — So also urtheilte man vor Jahren; wie sehr hat sich der Künstler seitdem vervollkommnet! —

Im Jahr 1814 leitete Paganini in Mailand die philharmonische Gesellschaft **Gli Orfei**; 1816 aber bestand er siegreich daselbst mit Lafond den Kampf um die Meisterschaft. Hören wir, was nach Herrn Professor Schottky's Mittheilung ein Franzose, dem man wohl eher ein parteiisches Urtheil für seinen Landsmann Lafond zutrauen sollte, hierüber schreibt:

„Alle Künstler, die sich mit Paganini messen wollten, ohne ihn früher vernommen zu haben, zögerten nicht, ihren Leichtsinn zu bedauren. Wir beklagen es, von unserem vortrefflichen Violinspieler Lafond berichten zu müssen, daß auch er in dieser Hinsicht eine sehr grausame Erfahrung machte. Er befand sich in Mailand, wo er als sein erstes Debüt in Italien ein Conzert zu veranstalten gedachte; kaum vernimmt er,

daß auch Paganini anwesend ist, so beeilt er sich, ihn zu besuchen, und fordert ihn, sei's aus Artigkeit oder in der Hoffnung, sich einen Triumph zu bereiten, dringend auf, ein Doppelconzert mit ihm zu spielen. Paganini nimmt es an; in der Probe hütet sich der boshafte Genueſe wohl, alle seine Mittel zu verrathen; kaum deutet er die Phrasen an, so daß sich Lafond des Erfolges für gewiß hält. Das Publikum aber, welches den großen Saal überfüllt, kann den Augenblick nicht erwarten, dem Sieger den Preis zuzuerkennen. Lafond spielt zuerst, und die Versammlung bezeigt ihre Zufriedenheit; jetzt aber kommt an Paganini die Reihe, und nun wird das Entzücken allgemein; es ist nicht mehr dies anmuthige Spiel, worin er nur eine relative Vollkommenheit besitzt, es ist eine Macht des Bogens, die empor hebt und zu gleicher Zeit bezaubert. Paganini spielt in Doppelgriffen, was sein Gegner sich glücklich schätzt, durch einfache zu erreichen; gewisse Gänge, die dieser in

Zehnteln ausgeführt hatte, wiederholt er in Vierzehn- und Sechzehntheilen. Endlich ist seine Ausführung so allgewaltig, daß Lafond, der sich mit Recht eines sehr schönen Talents rühmen konnte, von diesem Augenblick an nicht länger daran zweifelt, den kühnen Genuesen bis zum Unmöglichen gelangen zu sehen; er steht von dem Versuche ab, seine Niederlage noch mehr zu offenbaren, und einem so mächtigen Gegner das Feld überlassend, verzichtet er darauf, seinen Aufenthalt in Italien zu verlängern. Zu Lafond's Lobe müssen wir jedoch bemerken, daß dies Abenteuer, worin er offenbar weniger geschlagen wurde, als es der eitelste seiner Mitbürger zu befürchten Grund hätte, durchaus keinen Groll in ihm zurück ließ. Vielmehr gewann er daraus die Ueberzeugung, daß er seine Methode umbilden müsse, und alle Kenner bemerkten, daß seit jener Epoche sein Spiel an Kern zugenommen habe. Lafond macht aus diesem Begebniß mit Paganini durchaus kein Geheimniß, vielmehr

spricht er stets in den unzweifelhaftesten Ausdrükken der Bewunderung von dem ersten Violinspieler der Welt.“ (Notice sur le célèbre violiniste Nicolo Paganini, par G. Imbert de Caphalepue, Paris 1830.)

In demselben Jahre (1816) gab Paganini in Venedig Conzerte. Hier hörte er Spohr, den er sehr bezeichnend den ersten Sänger auf der Violine nannte. 1817 finden wir ihn in Verona, von wo er auf einige Zeit nach seiner Vaterstadt Genua zurückkehrte. 1818 war er anfangs in Turin und dann in Piacenza, wo er mit Lipinski zusammentraf. 1819 entzückte er Florenz, Rom und Neapel.

Am letztern Orte gab er am 20. Juli und am 1. September des gedachten Jahres zwei Akademien. 1821 kehrte er nach Rom, 1822 nach der ihm besonders theuren Stadt Mailand zurück. Im Jahre 1823 verband er sich zu einer Kunstreise mit der liebenswürdigen Antonia Bianchi, einer trefflichen Sängerin. Gegenseitige Liebe

hatte Beide zusammen geführt. Fünf Jahre währte dies zärtliche Verhältniß, während welcher Zeit Madame Bianchi seine Conzerte stets durch ihren Gesang verschönte. Im Jahre 1824 befanden sie sich zu Genua und Pavia, worauf sie 1825 nach Neapel und Sicilien reiseten. Am 23. Juli 1825 gebar ihm Antonia zu Palermo einen Knaben, der die Namen Achilles Cyrus Alexander erhielt und von dem Vater mit unbegränzter Zärtlichkeit geliebt wird. Paganini's Conzerte zu Palermo im Jahre 1826 waren (mirabile dictu!) nur wenig besucht. Er begab sich daher zur Karnevalszeit des Jahres 1827 wieder nach Rom, wo er Begeisterung erregte, und Papst Leo XII. ihn zum Ritter des Ordens vom goldenen Sporn ernannte.

Wohl ist es unbegreiflich, daß Paganini, der nun bereits 43 Jahr alt geworden war, seine Kunstreisen stets auf Italien beschränkt und das Vaterland noch nie verlassen hatte. Seine

Gefährtin scheint zuerst den Gedanken in ihm angeregt zu haben, eine größere Kunstreise durch Europa zu machen. Denn von Rom aus begaben sie sich nun endlich durch das nördliche Italien nach Deutschland, und im März 1828 kamen Beide in Wien an. Daß Paganini dort unbeschreiblichen Enthusiasmus erregte, daß seine Leistungen für fast übernatürlich erklärt, und das ganze übrige Deutschland in die lebhaftigste Ungeduld versetzt wurde, den wunderbaren Künstler ebenfalls zu hören, ist uns Allen noch im Gedächtnisse. Der Kaiser ehrte ihn durch die Ernennung zum Kammervirtuosen und durch das Geschenk einer goldenen Dose und die entzückte Stadt übersandte ihm mit einem schmeichelhaften Schreiben die große Salvater-Medaille.

Inzwischen hatten Mißverständnisse Paganini's Zuneigung zu seiner Reisegefährtin allmälig erkaltet. Er scheint manche Laune von ihr ertragen zu haben. In einem Anfall von Zorn gegen ihn nahm sie z. B., während seiner Ab-

wesenheit, die beste seiner Kremoneser Violinen aus dem Kasten und schlug sie so oft gegen die Erde, daß die unten Wohnenden herauf kamen und glücklicher Weise das Instrument retteten. Nicht nur alle Saiten waren gesprungen, sondern die Violine hatte auch einige wesentlichere Verletzungen erlitten. Madame Bianchi, ebenfalls erkaltet, wünschte sich nun von Paganini zu trennen. Letzterer ging hierauf ein, zahlte ihr ein für allemal 2000 Scudi aus, und übernahm die Erziehung des Knaben, der ihn seitdem begleitet.

Von Wien aus hat Paganini im Laufe der Jahre 1828 und 1829 folgende Städte: Prag, Dresden, Leipzig, Berlin, Warschau, Breslau, Frankfurt am Main, Halle, Magdeburg, Dessau, Halberstadt, Erfurt, Gotha, Weimar, Rudolstadt, Koburg, Bamberg, Regensburg, Nürnberg, München, Augsburg und Stuttgard besucht. Seine Reise glich einem Triumphzuge! In Berlin ernannte ihn der König von

Preußen zum Conzertmeister. Er ging darauf nach Frankreich und England, und hielt sich besonders lange in London auf. Gegenwärtig (1834) ist er nach Frankreich zurückgekehrt. In wie weit ihm die in den Zeitungen berichtete Entführung der Mß. Watson zur Last fällt, läßt sich für jetzt noch nicht genau bestimmen. So viel über das bewegte Leben des Künstlers.

Welche Stufe der Künstlerschaft er einnimmt, glauben wir in der Einleitung zu diesem Aufsatze im Allgemeinen bereits angedeutet zu haben. Allein es muß noch erörtert werden, durch welche äußerlich erkennbaren Mittel er so allmächtig auf die Seele des Zuhöres zu wirken versteht. Es trifft mancherlei bei ihm zusammen, was eine so unerhörte Gesammtwirkung hervorbringt. Seine persönliche Erscheinung hat etwas Gespenstisches. Ich werde nie den Eindruck vergessen, den dieselbe auf mich machte. Das große Opernhaus zu Berlin war mit Menschen überfüllt; das Orchester hatte gestimmt, gespannt blickte Alles auf

die Bühne. Rasch trat plötzlich der hagere, leichenblasse, durchaus schwarz gekleidete Mann, mit verkohltem Auge und mit den rabenschwarzen, flatternden Haaren seitwärts aus den Kouliſſen und eilte mit unhörbaren Schritten bis zur Mitte des Proſceniums. Hier machte er Halt und verbeugte ſich, wobei es ſchien, als müſſe ſich der Oberleib ſogleich vom untern trennen. Dann ſtellte er ſich zum Spiel. Das Conzert begann. Paganini blieb regungslos, der rechte Oberarm lag feſt an und nur die rechte Hand leitete den Bogen, der in einigen großartigen Strichen ſiegend über dem Tutti ſchwebte. Nun kam das Solo. Während der Unbegreifliche den Himmel nie geahnter Entzückungen öffnete, verharrte er in unheimlicher Regungsloſigkeit; nur die Hände bewegten ſich; es war, als ſeien es die Hände eines Automaten; das bleiche Antlitz blieb ohne Ausdruck; das erloſchene Auge ſchaute in ſich hinein: es war der tönende Tod! Wie Andere in Paganini Hoffmanns Johan-

nes Kreisler, oder den Rath Krespel, oder wie sie in seinen Zügen Ironie, bittern Hohn und Gott weiß was sonst für **odiosa** finden können, begreife ich nicht. Als der Künstler geendet hatte und donnernder, minutenlanger Applaus erfolgte, verzog sich sein bleiches Gesicht zu einem flüchtigen Lächeln. So lächelt ein Sterbender. Seine Züge verkünden nahe Auflösung. Mit tiefem Schmerze ahnet dem Zuhörer, daß der nie wieder zu ersetzende Tonmeister bald, bald heimkehren müsse! — Diese innere unwillkürliche Ueberzeugung ist es, wodurch Paganini den Eindruck seines Spiels noch vermehrt und zur tiefsten Rührung stimmt. Die Schwächlichkeit seines Körpers ist leicht erklärlich. Als Kind schon von einem harten Vater angestrengt, mit südlicher Gluth einer Kunst hingegeben, die unwiderstehlich auf die Nerven wirkt, und oftmals in bewegten Lebensverhältnissen leidenschaftlich angeregt, litt Paganini schon frühzeitig an der Brust. Zu wiederholten Malen wäre er gefähr-

lichen Krankheitsfällen beinahe erlegen; ein Augenübel machte eine Operation nöthig, bei welcher er beinahe das linke Auge eingebüßt hätte. Gesteht er gleich selbst, daß er sich in der Jugend zu mancher Unbesonnenheit hinreißen lassen, so wird doch von Allen, die ihn näher kennen, versichert, daß er schon seit langen Jahren ein Muster der Mäßigkeit und Lebensvorsicht ist, und daß er mit weiser Oekonomie die ihm noch beschiedenen Tage genießt. Mit Offenheit hat Paganini seine Jugendfehler bekannt. Er sagt in dieser Hinsicht bei Gelegenheit eines Gesprächs mit Herrn Schottky: „Gegenwärtig, als Mann, an dem ein viel bewegtes Leben oft stürmisch genug vorüberzog, darf ich es wohl gestehen, daß meine Jugend keineswegs frei von den Fehlern aller jungen Leute war, die, längere Zeit fast sclavisch erzogen, sich dann plötzlich jeder Bande los und sich selbst überlassen fühlen, und nun für lange Entbehrung, Genuß auf Genuß zusammendrängen wollen. Mein Talent fand von al-

len Seiten außerordentliche, ja für einen jungen, feurigen Mann zu große Anerkennung; das ungebundene Umherreisen, der Enthusiasmus, den fast jeder Italiener für die Kunst empfindet, das genuesische Blut, welches ein klein wenig schneller zu strömen scheint, als das deutsche, — Alles dies, und so manches Andere der Art mehr, ließ mich oft in Gesellschaften gerathen, die in der That nicht die besten waren. Ich muß es aufrichtig sagen, daß ich mehr als ein Mal in die Hände solcher Leute fiel, die weit fertiger und glücklicher spielten als ich, aber freilich weder die Violine, noch die Guitarre. Ich verlor oft an einem Abende die Frucht mehrerer Conzerte und sah mich nicht selten durch Leichtsinn in Verlegenheiten, woraus mich nur die eigene Kunst immer wieder zu retten vermochte. Aber diese Perioden waren zum Glück vorübergehend; ich bedaure es, daß sie statt fanden, will aber durchaus nicht glänzender erscheinen, als ich es bin, und bitte Sie auch, die einfache Wahrheit Ihren Le-

sern mitzutheilen, unter denen es doch vielleicht Einige giebt, die den Stein nicht gegen mich aufheben, die in ihren eigenen Busen greifen, oder doch nicht Lust haben, geradezu zu verdammen, bevor sie nicht in die andere Wageschale legten, was Klima, mangelhafte Erziehung, italienische Sitte und die Art und Weise des Künstlerlebens überhaupt verschuldeten." Wer vermöchte den ersten Stein auf ihn zu werfen?

Was hiernächst sein Spiel anlangt, so wird es schwer halten, in Worte zu kleiden, was sich nicht beschreiben läßt. Aus der Beschreibung seiner äußern Erscheinung geht schon hervor, daß seine Bogenführung von derjenigen ganz abweicht, welche bisher als die richtige anerkannt worden ist. Bald trägt er den Auftakt mit dem Niederstrich vor; bald zieht er mit vollem, bald mit seitwärts gehaltenem Bogen über die Saiten; bald eilt er mit raschen Bogenstößen darüber hin; bald schlägt er, bald streichelt er dieselben:

stets ist es, als wolle er mit dem Bogen ein Spiel treiben. Man kann seine Bogenführung zwar nicht schulgerecht, aber man muß sie genial nennen. Sein Ton ist nicht sehr stark, aber voll und weich und durchaus verschieden von dem Tone aller übrigen Violinspieler. Könnte man die jetzt lebenden Virtuosen auf der Violine mit geschlossenen Augen hinter einander in einem Conzerte hören, gewiß würde man Paganini sogleich an seinem Tone erkennen. Selbst im mächtigsten Tutti der Instrumente bleibt derselbe vorwaltend, ohne dabei durchdringend zu sein, wie bei andern Violinspielern.

Paganini ist Meister des seelenvollsten Gesanges. Wem wäre das Auge trocken geblieben, wenn er in Wehmuth süßer klagt, als die Nachtigall? Wem hätte er nicht mit unsaglichem Schmerze die innersten Fibern des Herzens zerrissen, wenn er verzweiflungsvoll dem Jammer sich hingab? Wer hätte nicht süßeste Wollust empfunden, wenn er in schwellenden Tönen einen

Hymnus an die Liebe sang? Es ist sein Sprichwort: **Bisogna forte sentire, per far sentire** (man muß selbst stark empfinden, um andere empfinden zu lassen), und dies beweiset er namentlich im Vortrag des Adagio.

Allein am bewunderungswürdigsten erscheint er, wenn er sich der unbeschreiblichen Fertigkeit seiner Finger überläßt und kecken Humors mit Kraft und Feuer dahinströmt. Diatonische und chromatische Läufe in der Terze, Sexte, Oktave oder Decime, abgestoßen oder gezogen, Pizzikato- und Stakkatoläufe mit und ohne Bogen in rapidester Schnelligkeit, wobei den Umständen nach die sogenannten schlechten Zeittheile deutlich markirt werden, Triller, Trillerketten, Arpeggi, Sprünge mit goldreiner Intonation, zuweilen ein seltsames Abknipsen der Saiten, verschieden noch vom **pizzicato** und **staccato**, so wie ein wunderbares Gerölle des Tons, welches durch das Schlagen der Saiten und durch ein momentanes Liegenlassen des Bogens auf der vibriren-

den Schwinge hervorgebracht wird; Flageolett-töne von nie gekannter Vollendung, Flageolett-doppeltöne und Flageoletttriller auf zweien Saiten mit rasch gestoßenem Bogen, einfache und Doppelläufe auf einer Saite (den tiefern Ton jedesmal in so außerordentlich schnellen Vorschlägen, daß man beide Töne zusammen zu hören wähnt); zweistimmige, dreistimmige und vierstimmige Sätze mit verschiedener, vollkommen deutlicher Stimmenführung, und in den vierstimmigen Sätzen zuweilen der Baß **pizzicato**, die Mittelstimme **tremolo** und die beiden Oberstimmen im Flageolett; oder den Baß tremulirend, die Mittelstimme **pizzicato** und die Oberstimme **col arco**: — Alles dieß sind die äußerlich erkennbaren Eigenthümlichkeiten des Paganinischen Violinspiels, welches spätere Geschlechter einst für Fabel halten werden! —

Sein Spiel auf der G-Saite wird nur von Neidern für eine Charlatanerie des Künstlers erklärt. Durch das Auf- und Abgleiten der Fin-

ger auf der tiefen Saite, entsteht ein Klang der sich dem elegischen Klange des Violoncells nähert, ohne darum die Eigenthümlichkeit des Geigentones zu verlieren. Auch hier hat er den Geist des Instrumentes festgehalten, und darum leistet er auch auf diese Weise etwas Außerordentliches und Unbegreifliches, während seine Nachahmer durch das Herumfingern auf einer Saite oft nur ein jämmerliches Geheul hervorzubringen im Stande sind. Welche Kadenzen Paganini bei so überreichen, ihm zu Gebote stehenden Mitteln zu schaffen vermag, leuchtet von selbst ein. Athemlos lauscht der Zuhörer, daß nicht ein Farbenton dieser wunderbaren Gebilde ihm verloren gehe. In ihnen erhebt sich die Seele des Künstlers entweder zu schwindelnder Höhe, oder sie weilt mit tiefem Humor in den Bergthälern des Lebens.

Wohl muß man fragen, wie es ihm möglich geworden ist, eine so unbegreifliche Meisterschaft zu erringen. Der Künstler behauptet, wie

Hr. Schottky anführt in dem Besitze eines musikalischen Geheimnisses zu sein, welches in keinem Konservatorium der Musik zu erlernen sei, und mit Hilfe dessen sich jeder junge Mensch binnen drei Jahren zu einem vollkommenen Violinspieler ausbilden könne. Herr Schottky fährt an der betreffenden Stelle fort: „Ich fragte Paganini wiederholt, ob er nicht scherze, ob es ihm wirklich mit dieser Versicherung Ernst sei, worauf er jedes Mal erwiderte: „Ich schwöre es Ihnen zu, daß ich die Wahrheit sage, und berechtige Sie, dies in meiner Biographie ausdrücklich zu erwähnen. Nur ein einziger Mensch, der jetzt etwa 24 Jahr alt ist, Herr Gaetano Ciaudelli zu Neapel, kennt mein Geheimniß. Er spielte schon längere Zeit das Violoncell auf eine mittelmäßige Art, so daß sein Spiel für alltäglich galt und mit Recht ohne Beachtung blieb. Da mich der junge Mann aber interessirte, und ihn begünstigen wollte, so machte ich ihn mit meiner Entdeckung bekannt, welche so

vortheilhaft auf ihn wirkte, daß er in dem Zeitraume von drei Tagen ein ganz anderer Mensch wurde, und man über die plötzliche Umschaffung seines Spieles Wunder über Wunder rief. Während er früher kratzte, daß es den Ohren wehe that, und er die schülerhafteste Bogenführung hatte, war sein Ton jetzt rein, voll und lieblich; er hatte den Bogenstrich ganz in seiner Gewalt und brachte auf seine erstaunten Zuhörer den bedeutendsten Eindruck hervor.“ — Paganini soll wiederholentlich versprochen haben, nach Beendigung seiner Reisen, sein Geheimniß der Welt mittheilen zu wollen. Gewiß wird ein Jeder wünschen, daß dies geschehe; denn es wäre ein unersetzlicher Verlust, wenn die Elemente seiner Kunstmittel mit ihm zu Grabe gehen müßten. Ich meinerseits glaube, das Wesen des Geheimnisses bereits entdeckt zu haben. Es ist bekannt, daß Paganini in der Regel seine Conzerte einen halben oder einen ganzen Ton höher spielt, als sie gesetzt sind und vom Orchester be

gleitet werden. Hieraus erklärt sich die fremdartige Qualität seines Tons im Gegensatz zu dem Tone der Orchestergeigen, und dies wäre schon eine Spur, die zur Entdeckung seines Geheimnisses leitet. Zu wiederholten Malen ist es hiernächst dem Künstler begegnet, daß Violinspieler, welche in den Conzerten seine Violine in die Hände nahmen und untersuchten, dieselbe mit Aeußerungen des höchsten Erstaunens und mit der Bemerkung zurückgegeben haben, Paganini spiele auf einer verstimmten Geige. Hierin liegt nun meines Erachtens abermals eine Andeutung des Geheimnisses. Nicht verstimmt ist sein Instrument, sondern eigenthümlich und auf besondere Weise gestimmt. Paganini hat höchstwahrscheinlich eine Art der Stimmung ausgemittelt, welche die Schwierigkeit der Applikatur sehr vermindert und alle Läufe und Doppelgriffe ungewöhnlich erleichtert. Sachkenner mögen diese Vermuthung weiter verfolgen! Hiernach würde freilich nur die Fertigkeit des Künstlers auch von

Andern künftig erreicht werden können; sein Genius — wird leider untergehn! —

Auch als Komponist hat Paganini einen seltnen Werth. Tiefer Humor, südliches Feuer, Energie, besonnene Charakteristik und effektvolle Instrumentirung in der originellsten und kühnsten Verbindung sind die Elemente seiner Kompositionen. Ihnen verdankt er hauptsächlich den außerordentlichen Erfolg seiner Conzerte. Das Publikum fühlt sich eben so hingerissen von der unwiderstehlichen Gewalt seiner musikalischen Gedanken, wie von seiner Virtuosität; doch hat die Begeisterung über sein glänzendes Spiel es seither noch nie recht zu einer ruhigen Würdigung seiner Kompositionen kommen lassen, und hieraus erklärt es sich allein, weshalb sein Werth als Komponist noch nicht so allgemein anerkannt ist.

Seine Conzerte und Variationen sind Tongemälde, den Symphonien und Variationen Beethovens an Tiefe und Fülle der Gedanken vollkommen ähnlich, und nicht ohne Ue-

bertreibung kann man ihn den Beethoven Italiens nennen, den er nächst Mozart von allen deutschen Komponisten auch am meisten verehrt. Man erinnere sich seines unvergleichlichen Conzerts in E dur, des Glöckchenconzerts, der wahnsinnig wilden Hexenvariationen, des majestätischen Allegros seines Conzerts aus Es dur u. s. w. „Paganini's Kompositionen heißt es in der Theaterzeitung, vom 5. April 1828, geben keine künstliche Texturen, sie geben nur Musik. Der Verstand wird nirgends an sein Schiedsrichteramt gemahnt, das Herz überall entzückt. Wie im Spiele so auch in der Komposition hallen die Bebungen einer tiefen Rührung, in denen ein ewiger Geist sich in das Unendliche aufschwingt, von unwiderstehlicher Sehnsucht beflügelt. Auch seine heitern Tongemälde sind Scenen, wo sich der Mond in den Wiesenquellen spiegelt, und das Herz sich nach dem ewigen Tage sehnt. Seine Scherze sind das Lächeln eines süßträumenden, kindlichen Engels. Sein Ada-

gio ist Sphärengesang.“ — Nach Beendigung seiner Reisen beabsichtigt Paganini eine Oper zu schreiben, und gewiß, läßt sich, wenn er einen ihm zusagenden Text findet etwas Treffliches erwarten.

Was endlich seinen Werth als Mensch anlangt, so geht es ihm wie allen großen Künstlern. Neid und Mißgunst haben auch seine Ehre angetastet, auch ihm Fehler in Menge angedichtet. In wie weit sich Paganini über die Vergangenheit Vorwürfe zu machen, ist bereits erwähnt worden, — doch haben wir gehört, daß sein Gewissen frei ist, von dem ihm zur Last gelegten Verbrechen. Er soll geizig sein. Allein sein Benehmen gegen die Seinigen, dessen wir oben bereits erwähnt haben, und zahllose Conzerte, die er seit mehr als 30 Jahren in zahllosen Städten für die Armen gegeben, beweisen genügend das Gegentheil. Wer ihm näher gestanden, weiß, daß er ein stiller, freundlicher, höchst bescheidener Mann ist, der allen andern Virtuosen auf der Violine freudig Gerechtigkeit

wiederfahren läßt, und innig empfänglich ist für die edelsten, menschlichen Empfindungen.

Wie sehr er sein Kind liebt, ist schon angeführt worden. Sehr interessant ist, was in dieser Hinsicht ein Herr Gordiani in Herr Schottky's Werke erzählt. „Es war an einem trüben Wintertage," sagt derselbe, „als ich Nachmittags zu ihm eintrat und ihn schlafend fand. Bald darauf erwachte er; jedoch so düster gestimmt, (seiner Aeußerung nach durch die Abwesenheit seines Sohnes und meine Verspätung, da ich Mittags anderwärts eingeladen war), daß ich ihm zur Ermunterung die Violine reichte. Er nahm sie lächelnd, und begrüßte sie mit den lieblichsten Accorden. Doch nicht lange währte es, da sanken die Töne und wurden immer herber, bis sie endlich sich zur erschütterndsten Klage gestalteten, und so heftig, so wirr und dennoch so melodienreich in einander klangen, daß ich mit schaudervollem Entzücken ihrem Zauber horchte, und als sie längst schon verhallt waren, immer

noch ihren Nachklang in mir zu vernehmen wähnte. Auch Paganini schien in stilles Sinnen versunken. — Es war ganz dunkel geworden; und draußen stürmte es so heftig, daß es wild durch die Straße pfiff, und Fenster und Thüren zu sprengen drohte. Da wendete sich plötzlich Paganini mit den mich nicht wenig befremdenden Fragen zu mir: „„„Was bedeutet dieses Getöse? Wo bin ich? Wo ist mein Sohn? O, ich sehe mein Kind nicht mehr!! Wo ist es, wo ist es?““ — Diese angstvollen Ausrufe wiederholten sich, trotz all' meiner beruhigenden Versicherungen immer heftiger; ich eilte nach Licht, und bewirkte endlich doch, daß er etwas ruhiger ward; ja daß ich ihn dann beredete, sich von mir in das Theater zu seinem, auf diesen Abend festgesetzten Conzerte geleiten zu lassen, wo uns zum Glück gleich beim Eintritte sein lieblicher Knabe entgegeneilte, dessen Anblick auch jetzt wieder die finstern Vorstellungen einer überreizten Phantasie bewältigte.“ —

Zum Schluß will ich noch, ebenfalls aus Herrn Schottky's Werke, eine Schilderung von Paganini's Häuslichkeit geben, in welcher sein Söhnchen Achillino abermals eine bedeutende Rolle spielt. „Ich besuchte nunmehr," heißt es daselbst, „Paganini in seiner Wohnung, um ihn zum Mittagsmahle abzuholen. Alles war bei ihm in gewöhnlicher Unordnung; hier lag eine Geige, da eine andere; eine Dose auf dem Bett, die zweite unter dem Spielzeuge seines Sohnes. Musik, Geld, Mütze, Briefe, Uhren und Stiefeln waren bunt durch einander geworfen; die Sessel, Tische und sogar das Bett von ihrem eigentlichen Platze verrückt; er selbst befand sich mitten in diesem Chaos. Die schwarzseidene Schlafmütze bedeckte seine noch schwärzeren Haare; eine gelbe Halsbinde war nur leicht um den Hals geschlungen, und eine lange chokoladenfarbige Jacke hing ihm schlotternd um die Schultern. Auf seinen Knien hielt er Achillino, das vierjährige Söhnlein, diesmal sehr

übel gelaunt, weil es sich eben die Hände waschen lassen mußte. Wie viel Liebe und Geduld zeigt sich in diesem Manne! Der Knabe ist oft unruhig, Paganini geräth darüber niemals in Eifer, sondern äußert nur gegen die Anwesenden: „„das arme Kind langweilt sich; ich weiß nicht was ich thun soll, ich bin schon ganz erschöpft durch das viele Spielen mit ihm. Ich habe den ganzen Morgen mit ihm gefochten; ich trug ihn herum, machte ihm Chokolade, doch jetzt weiß ich mir nicht mehr zu helfen.““ — Es war zum Todtlachen, Paganini in Pantoffeln mit seinem Sohne fechten zu sehen, der ihm nicht an die Kniee reichte. Bisweilen gerieth der kleine Achillino in Wuth und zog auf den Vater den Säbel; dieser wich immer mehr zurück und rief: „„Genug, genug! ich bin schon blessirt!““ aber der Kleine war nicht eher zufrieden, bis er seinen Gegner wanken und auf das Bett niederfallen sah. — „„Wie spät ist's“ Mittag! „Essen wir Risotto!!““ — Ja, in Gesell-

schaft neuer Ankömmlinge aus der Heimath. „„Wer sind sie?““ Ein Neapolitaner, der die Mandoline spielt; der andere ein Dichter. „„Gut, charmant; Musik und Poesie werden sich also heute schwesterlich die Hand bieten!““ — Paganini hatte den Aufputz seines Achillino geendet; aber er selbst war noch im tiefsten Negligée, und hier begann nunmehr eine große Schwierigkeit, d. h. seine Toilette. Wo seine Halsbinde, seine Stiefeln und seinen Rock finden? Alles war versteckt, und durch wen? Durch Achillino. Der Kleine lachte, indem er seinen Vater mit langen Schritten durch das Zimmer steigen sah, die suchenden Blicke hin und her werfend. Und auf die Fragen: „Wo hast Du meine Sachen hingegeben?“ spielte der kleine Schalk den Erstaunten und Stummen; er zuckte mit den Schultern, neigte das Köpfchen, und deutete durch Mienen an, daß er nichts wisse. Nach langem Suchen waren die Stiefel entdeckt; sie lagen unter den Kissen verborgen; in einem

der Stiefel befand sich die Halsbinde; der Rock lag im Koffer, und die Weste in einer Schublade des Tisches. Jedesmal, nachdem Paganini einen dieser Gegenstände gefunden hatte, zog er ihn im Triumpf an, nahm eine große Prise Taback, und ging mit neuem Eifer an das Aufsuchen der übrigen Sachen; stets von dem Kleinen begleitet, der sich herzlich freute, den Herrn Papa immer an Orten suchen zu sehen, wo nichts versteckt war. Endlich gingen wir. Paganini schloß die Zimmerthür, ließ jedoch auf Tischen und Schränken Ringe, Uhren, Geld und, was mich am meisten wunderte, seine köstlichen Violinen offen zurück. Er kümmerte sich um Nichts: ein Glück für ihn, daß es in dem Gasthofe, worin er wohnte, nur ehrliche Leute gab." —

Dieß möge genügen zur nähern Kenntniß des außerordentlichen Mannes. Gewiß wünscht ein Jeder von uns, daß ihn der Himmel noch lange der Kunst erhalten möge. —

Die Räuberbraut,

von Ries.

(Eine Recension.)

Das Gedicht, welches der Komposition des deutschen Meisters zum Grunde liegt, ist, dem Vernehmen nach, von einem geistvollen Dillettanten entworfen und später von Georg Döring überarbeitet worden. Zeigt es gleich im Entwurf und in der Ausführung große Fehler, so hat es doch den Vorzug einer sich rasch entwickelnden Handlung, tief ergreifender, lyrisch dramatischer Situationen.

Während der Usurpation Neapels durch die Franzosen, in der Mitte des 17ten Jahrhunderts, lebte Graf Viterbo, ein treuer Unterthan, seines Königs, mit seiner Tochter Laura in ländlicher Abgeschiedenheit. Er hat einem, von den

Franzosen geächteten, Neapolitaner heimlich den Aufenthalt in seinem Schlosse gestattet; Pietro, sein ehemaliger Diener, davon Anzeige gemacht und dadurch auch Viterbo's Verbannung veranlaßt. Letzterer erfährt gerade an seinem Geburtstage, zu dessen Feier sich im Anfange des ersten Aktes seine Unterthanen versammelt haben, die über ihn verhängte Strafe und er kann daher nur mit Angst erfülltem Herzen an dem Feste Theil nehmen. Er entläßt die Fröhlichen, entdeckt seiner Tochter das traurige Ereigniß und sagt ihr, daß er sich der Verhaftung durch die Flucht entziehen werde, daß aber Laura unter dem Schutze des treuen Kastellans Anselmo vorläufig noch auf dem Schlosse zurückbleiben soll. Die Tochter fleht, ihn begleiten zu dürfen; er weiset diese Bitte aber zurück, weil er fürchtet, daß sie die ihm bevorstehenden Mühen und Gefahren nicht werde ertragen können. Nachdem Beide sich entfernt haben, verwandelt sich die Scene in den Schloßgarten und Pietro tritt auf.

Aus seinem Selbstgespräch erfährt man, daß er der Verräther ist. Indem er spricht, schleicht der Räuberhauptmann Roberto herbei und belauscht ihn. Roberto hat früher ebenfalls in Diensten Viterbo's gestanden, wo er so kühn war, seine Augen zur Tochter desselben zu erheben. Von dem Grafen, der dies entdeckt hat, aus dem Schlosse verwiesen, ist er in den nahen Wald zu einer dort hausenden Räuberbande geflohen, in der Hoffnung, durch Gewalt sein Kleinod erringen zu können. Bald hat er sich zum Hauptmann emporgeschwungen. Pietro, der um des Räubers Liebe weiß, äußert frohlockend, daß wenn der Graf verhaftet sei, Roberto über die Tochter gebieten könne, und hofft also auch von diesem Lohn für seine Treulosigkeit. Letzterer der ihm belauscht, und dem es nicht an Adel des Charakters fehlt, vernimmt kaum das Bekenntniß der Verrätherei aus Pietros Munde, als er empört ihn niederstoßen will; doch entflieht der Bösewicht. Bei dem Allen ist Roberto von seiner Leidenschaft

für Laura so durchdrungen daß er den eigenen Vortheil nicht aus den Augen läßt. Die peinliche Lage Vieterbo's ermuthigt ihn zu neuer Hoffnung. Er beschließt ihn zu retten, um durch die Dankbarkeit des Grafen sein Ziel zu erreichen. Dann giebt er den im Garten versteckten Räubern mit der Pfeife ein Zeichen, und von mehrern Seiten kommen sie einzeln und vorsichtig herbeigeschlichen. Er befiehlt ihnen, Pietro zu ermorden und für die Sicherheit des Grafen zu wachen, worauf sie sich Alle entfernen. Da tritt Laura auf, dem Grame hingegeben. Schon zeigen sich in der Ferne die von der Regierung abgesandten Soldaten welche ihren Vater verhaften sollen. Dieser kann also das Schloß nicht mehr verlassen. Roberto, der in der Nähe die heiß Geliebte belauscht hat, tritt plötzlich hervor, wagt ihre drängende Lage benutzend, von Liebe mit ihr zu sprechen, und sichert ihr zu, den Vater zu retten, wenn sie ihm folgen wolle. In Laura kämpft das Gefühl des Abscheu's gegen den Räuberhauptmann mit

der tödtlichen Angst um den Vater. Sie zögert. Da tönt die ferne Musik der Soldaten in ihr Ohr; verzweiflungsvoll ruft sie dem Räuberhauptmann zu: „Roberto, Du darfst hoffen!“ Entzückt enteilt der Räuber; Laura schwankt erschöpft in's Haus; der kriegerische Marsch kommt näher und Fernando und Carlo, zwei Offiziers, erscheinen an der Spitze eines Truppendetaschements. Fernando hat früher in Palermo der Tochter Viterbo's das Leben gerettet, ohne sie indessen näher kennen zu lernen, da sie diese Stadt unmittelbar darauf verlassen müssen. Seit dieser Zeit trägt er ihr holdes Bild in seinem Herzen; auch Laura gedenkt in Liebe des Jünglings, der sie gerettet; vergebens aber haben Beide gehofft, sich wiederzuseh'n. Jetzt durchdringt Fernando's Brust ein vorahnendes Gefühl. Man vernimmt, daß sich die Krieger nur ungern als Schergen ihrer Unterdrücker brauchen lassen; Carlo aber, feuriger und energischer, erklärt, es sei des Soldaten Pflicht, zu gehorchen, worauf sich

Alle, einen fröhlichen Kriegerchor anstimmend, gegen das Schloß hin entfernen. Die Schlußdekoration des ersten Aktes zeigt einen Saal im Innern des Schlosses. Kaum sind sie verschwunden, als die Thüre erbrochen wird und die beiden Offiziere, an der Spitze ihrer Krieger, in den Saal hineinstürzen. Der Verräther Pietro hat ihnen den Weg gezeigt. Da der Graf nicht gefunden wird, fordert Pietro die Soldaten auf, ihm weiter durch die Gemächer des Schlosses zu folgen. Fernando bleibt allein. In einem offenen Pulte bemerkte er ein Gemälde, Lauras Mutter darstellend. Er erkennt die theuren Zügen der Geliebten und ist noch in Entzücken versunken, als Laura selbst, die sich als Tochter des Kastellans verkleidet hat, mit Gianetta, der wirklichen Tochter des Kastellans und mit den Dienern des Schlosses erscheint, um ihn um Schonung anzufleh'n. Sie erkennt ihren Geliebten auf den ersten Blick; auch Fernando ist erschüttert; doch läßt ihn die geringe Kleidung des

Mädchens im Zweifel. Alsbald kehrte Pietro mit Carlo und den Soldaten zurück. Im Hintergrund des Saales wird plötzlich ein Bild oben in der Wand zurückgeschoben; der Räuberhauptmann tritt in die hinter demselben befindliche Maueröffnung und legt, von Keinem bemerkt, sein Feuerrohr auf Pietro an. Fernando fragt den Kastellan, wer er, wer Laura sei; Anselmo erklärte sie für seine Tochter. Kaum wird Pietro ihrer ansichtig, als er dem Offizieren zuruft: „Wißt, diese ist“ — Allein er kann die verrätherischen Worte nicht beenden, ein Schuß aus dem Gewehre streckt ihn zu Boden. Roberto verschwindet, das Bild tritt an seine Stelle zurück, und voller Entsetzen ruft die Versammlung: „Mord! Getödtet! Mord!“ Worauf ein großartiger Chor den ersten Akt schließt.

Im Anfang des zweiten Aktes ist Laura, noch immer als Tochter des Kastellans gekleidet, im Garten allein und überläßt sich wehmüthigen Empfindungen. Es ist Abend. Links zeigt sich

ein Gartengebäude. Gianettina erscheint, die Herrin zu trösten. Da naht Fernando, der das Schloß verlassen und sanfteren Gefühlen sich hingebend, den Garten aufgesucht hat. Beim Anblick des holden Mädchens vermehrt sich die Unruhe seiner Brust. Laura und Gianettina, welche in banger Ungewißheit schweben, ob nicht der Graf entdeckt sei, flehen um Schonung für denselben, die ihnen Fernando, der Laura's Bitten nicht widerstehen kann, zusichert. Als sich die Mädchen mit neuer Hoffnuug entfernen, tritt Carlo auf, der Fernando an seine Pflichten erinnert und dem Freunde entdeckt, daß er von Pietro wisse, Laura sei die Geliebte des in der Gegend hausenden Räuberhauptmanns. Auf Fernando macht diese Entdeckung einen schmerzlichen Eindruck, und er bricht, als ihn Carlo wieder verlassen, in ein schönes Recitativ aus: „Ist's möglich? Heucheln konnte dieses Mädchen?“ dem eine leidenschaftliche Arie folgt. Dann geht er in das Haus hinein. Kaum hat er sich

entfernt, als Roberto mit seinen Genossen hervorschleicht, und Fernando's Tod beschließt. Indem sie in das Haus eindringen wollen stürzt Laura, welche ihr unheimliches Treiben belauscht hat, hervor, stellt sich schützend vor den Eingang und hält die Räuber zurück. Verwundert fragt Roberto: „Er will Euren Vater dem Henker übergeben, und Ihr bittet für sein Leben?“ Mit angstvoller Hast sagt ihm Laura, daß Fernando einst ihr Leben gerettet, und fleht um Schonung. Roberto sieht sich auf diese Weise plötzlich im Besitze zweier Hebel, um zu seinem Ziele zu gelangen. „Willst Du mir schwören“ antwortet er, die Meine zu sein, bürg' ich auch für sein Leben Dir!“ — „„Gott, deine Hand liegt schwer auf mir!““ ruft nun Laura mit Entsetzen. „Du zauderst?“ fährt der Räuber fort, und macht eine Bewegung gegen die Thür. Die Angst des Mädchens vermehrt sich; von den bärtigen, wild zornigen Männern umringt, schwört sie und eilt mit dem Ausruf: „Verloren, auf

ewig verloren!“ verzweiflungsvoll davon. Nun gebietet Roberto den Räubern, Fernando lebend zu fangen, und sie legen sich wieder in den Hinterhalt. Bald darauf tritt Fernando arglos aus dem Hause hervor, er wird sogleich ergriffen, überwältigt und von Roberto auf heimlichen Schlupfwegen in die unterirdischen Gewölbe des Schlosses gebracht, wo der alte Graf bereits geborgen ist, und Roberto's Rückkehr, so wie den Eintritt der Nacht erwartet, um entfliehen zu können.

Die Scene verwandelt sich und zeigt das Innere dieser Gewölbe. Laura, die ihre Verkleidung abgelegt hat, befindet sich hier bei ihrem Vater. Sie erzählt demselben, daß einer der Offiziere ihr Lebensretter sei, und daß sich von seiner Güte Alles hoffen lasse. Da erscheint Roberto mit dem gefangenen Fernando. Laura's Zittern verräth dem Vater die Liebe des Kindes. Fernando erkennt jetzt die in Palermo Gerettete, und seine leidenschaftlichen Aeuße-

rungen überzeugen den Vater, daß auch Laura geliebt sei. „Es führt Pflicht," sagt nun der Graf zu ihm; „es führt die Ehre Euch fort auf einer andern Bahn. Einst, Freund vielleicht, daß ich gewähre, sprecht Ihr mich um mein Liebstes an!" Ermuthigt hierdurch, fleht Fernando, daß Laura ihm ein Wort der Liebe schenken möge. Allein an ihren Schwur gemahnt, erklärt sie mit bitterm Schmerz, sie könne nie die Seine werden. Roberto ist hiermit sehr zufrieden, und treibt zur Flucht an. Inzwischen hat sich das Gewölbe mit den treuen Hausgenossen des Grafen gefüllt. Schon hört man aus der Entfernung das wilde Geschrei der Soldaten im Schlosse, welche den gefangenen Offizier suchen. Der Graf und Laura, die nunmehr dem Rathe des Räubers sich fügen muß, nehmen von der Dienerschaft Abschied und entfernen sich mit Roberto; Fernando beibt gefesselt zurück.

Im Anfange des dritten Akts zeigt sich eine wild romantische Gegend zwischen Felsenklippen.

Es ist Nacht, die Räuber haben sich gelagert, und singen ein fröhliches Lied. Roberto erscheint mit dem Grafen und Laura; Letztere ist zu angegriffen, um weiter zu können. Der Räuberhauptmann giebt Befehl, auf der Höhe des Felsens ein Feuer anzuzünden, zum Wahrzeichen für das an der Küste liegende Fahrzeug, auf welchem Viterbo entfliehen soll. Roberto und die Räuber geleiten den Grafen noch weiter in die Wildniß hinein, um einen noch sicherern Ort ausfindig zu machen; Laura bleibt erschöpft zurück. Inzwischen ist Fernando im Schlosse von den Soldaten gefunden und befreit worden, er hat ihnen eröffnet, daß der Räuberhauptmann Vater und Tochter fortgeführt habe, und eilt, ihre Spur zu verfolgen. Das Feuer auf der Höhe des Felsens verräth ihm den Schlupfwinkel der Räuber. Er erscheint auf dem Felsen und befiehlt seinen Soldaten zurückzubleiben und seines Befehles gewärtig zu sein, während er das Innere der Schlucht vorsichtig durchspäht und den

Felsen hinabklimmt. Laura hat seine Stimme vernommen. „Fernando, ewiger Gott!“ ruft sie aus, und bald steht der Geliebte vor ihr. Die Rückkehr des Räuberhauptmanns befürchtend, beschwört sie den Geliebten, sich zu entfernen; Fernando dagegen fordert sie auf, ihm zu folgen; verzweiflungsvoll entdeckt sie ihm, daß sie auf immer von ihm getrennt sei, und daß sie, um ihren Vater zu retten, dem Räuber ihr Jawort geben müssen. Da kehrt Roberto zurück. Schäumend vor Wuth, drückt er sein Gewehr auf Fernando ab, ohne ihn indessen zu treffen. Beide ziehen nun die Schwerter. Durch den Knall und das Waffengeklirr werden sowohl Fernando's Soldaten als die in der Nähe befindlichen Räuber herbeigezogen; es kommt zum Gefecht, Schuß fällt auf Schuß, Laura betet, Fernando stößt den Räuberhauptmann nieder und die Räuber werden von den Soldaten überwunden. Die Letztern durcheilen die geheimsten Pfade des Schlupfwinkels und

finden Grafen, den sie gefangen herbeiführen.

Unterdessen hat Carlo in dem Schlosse eine königliche Ordre erhalten, durch welche der Haftbefehl gegen den Grafen Viterbo zurück genommen wird. Die fremden Usurpatoren sind nämlich verjagt worden, und der König, der nur nothgedrungen die Verbannung des Grafen ausgesprochen, eilt, ihn wieder in seine Rechte einzusetzen. Carlo macht dies im Schlosse bekannt und eilt den Freund aufzusuchen, um ihm diese Nachricht mittheilen zu können. Die ganze Dienerschaft des Grafen folgt ihm. Der Lärm des Gefechts leitet sie auf den richtigen Weg. Roberto hat eben seinen Geist aufgegeben und Fernando beim Anblick des gefangenen Grafen mit tiefem Schmerz ausgerufen, daß er nun eine harte Pflicht zu erfüllen habe, als Carlo erscheint, und durch seine Nachricht Glück und Freude verbreitet. Die Liebenden wurden vereinigt und ein froher Jubelchor schließt die Begebenheiten.

Auf den ersten Blick wird ein Jeder erkennen, daß, wie erwähnt, das Buch nicht ohne Mängel ist, und daß namentlich hier und da einige Bedenken gegen die dramatische Wahrheit erhoben werden können. So ist z. B. Pietro's Haß gegen den Grafen nicht motivirt, auch nicht wohl erklärlich, wie Carlo von dem Verräther erfahren haben kann, daß Laura die Braut des Räubers sei, da Pietro ja in dem Augenblick niedergeschossen wird, wo er Laura's Verkleidung verrathen will. Allein nichts desto weniger gehört dieser Operntext durch die Großartigkeit seiner Grundzüge zu den bessern, und glauben wir, daß eine geübte Hand diese Mängel durch wenige Federstriche beseitigen könnte.

Die Musik bezeichnet durch die Tiefe der Auffassung, durch die Originalität der Melodie und Harmonie, so wie durch die Gediegenheit der Arbeit, insbesondere aber durch die klassische Behandlung der Instrumente einen der geweihtesten Schüler Beethovens, dessen Vollkommen-

heiten er sich anzueignen gewußt hat, ohne im Mindesten in seine Fehler zu verfallen. Frei von der Süßlichkeit K. M. von Weber's, frei von der Monotonie Spohr's, verdient Ferdinand Ries jetzt als der vorzüglichste deutsche Komponist anerkannt zu werden.

Die Ouvertüre beginnt mit einem **Larghetto con moto** $\frac{3}{4}$ **D moll** und geht in ein **Allegro in D moll** über, welches später **D dur** wird. Sie ist ein großartiges Tongemälde, welches einer Beethovenschen Symphonie unbedenklich an die Seite gestellt werden kann. Schon in ihr zeigt der Komponist, daß er mit der Technik und dem Geiste der Instrumente besonders der Blaseinstrumente innig vertraut ist. Obwohl dies Musikstück im Ganzen ernst und düster gehalten worden, so schlingen sich doch auch wunderliebliche und heitere Melodien durch dasselbe. Es ist, als ob man zerrissene Wolken vor sich sehe, durch welche die Sterne funkeln; oder als ob man durch finstere Gebirgsschluchten wanderte

und zuweilen durch gespaltene Felsen einen Blick auf das ferne, in zauberischem Duft gehüllte Land werfen könnte.

Die Introduktion, der Chor der Landleute: „Willkommen zum Feste“ **Allegretto assai G dur** $\frac{6}{8}$ bezeichnet charakteristisch harmlose Freude glücklicher Unterthanen. Die hiernächst folgende Balletmusik ist vortrefflich, und eben so reich an reizenden Melodien, als an Abwechselung der Rhythmen. Wir erinnern uns nicht, von irgend einem deutschen Komponisten Balletmusik gehört zu haben, welche so schön wäre, als diese. Besonders zeichnet sich der Bolero in **C dur** und ein **Larghetto con moto in A dur** $\frac{2}{4}$ durch liebliche Melodie aus. In dem **Allegretto**, welches sich dem **Larghetto** anschließt, ist diejenige Stelle, wo die Blaseinstrumente zwei Takte hindurch auf dem Septimenakkord von **E dur** allein und **piano** die Melodie führen und dann die Streichinstrumente **pizzicato** und **unisono** ebenfalls zwei Takte hindurch die Tonleiter von

A dur folgen lassen, von entzückender Wirkung.

Ausgezeichnet durch tief gemüthliche Auffassung und schöne Stimmführung ist das Duett zwischen Laura und dem Vater: „O Vater, nein, Du darfst nicht scheiden!“ Allegro moderato $\frac{4}{4}$ A dur; bei den Worten: „und laß uns, wenn wir ausgelitten, bald froh und glücklich wiedersehn“ sprechen die Klarinetten und Fagotts unmittelbar zur Seele des Hörers.

Bis hierher hat der Komponist zwar Schönes geschaffen, ohne daß sich indessen der Funke der Genialität gezeigt hätte. Das Solo Roberto's: „Er ist entflohn der Bube!“ und der damit verbundene Chor der Räuber Allegro con fuoco $\frac{4}{4}$ G moll macht den Uebergang zu denjenigen Musikstücken der Oper, in denen Begeisterung ausströmt. Während die Musik schweigt, pfeift Roberto; die versteckten Räuber beantworten das Signal hinter den Gebü-

schen; er lauscht, ob und wo sie erscheinen werden. Dies Lauschen ist höchst charakteristisch dadurch ausgedrückt, daß, nachdem die Streichinstrumente **unisono** ganz leise drei geschliffene tiefe Töne in **G moll** angegeben haben, plötzlich eine Pause und ein Halt eintritt, und daß sich dann dieselbe Figur und Pause in **C moll** wiederholt; allmählig aber gewinnen die Saiteninstrumente Leben, die Figur wird schneller hintereinander wiederholt und die Räuber kommen von allen Seiten zum Vorschein. „Er sterbe!“ ruft Roberto. „„Ha, er komme!““ antwortet mordlustig die Bande, und der Eintritt aller Blaseinstrumente, der Posaunen und Trompeten durchdringt den Hörer mit vorahnendem Entsetzen. Noch höher steht Laura's Recitativ und Arie: „Welche Qualen,“ **Allegro molto** $\frac{4}{4}$ **A moll.** „Ich soll wählen?“ — ruft die Geängstigte, „Schande hier! Schande dort!“ — und der leise eintretende trübe Akkord der Blaseinstrumente nach den Worten hier und

dort, macht den schmerzlichsten Eindruck. Im Gegensatz zu den Blaseinstrumenten bezeichnen gedämpfte Violinen, Bratschen und Violoncells bei den Worten: „Du im Himmel, Herr der Welten!“ in der hier ganz heterogenen Tonart **Des dur** (**Larghetto con moto**) charakteristisch die fromme Ergebung eines schuldlosen Wesens in den Willen der Gottheit. Allein der plötzlich aus der Ferne herübertönende Marsch der Soldaten vergegenwärtigt ihr das Schreckliche ihrer Lage so lebhaft, daß ihr Muth unterliegt. Der Marsch (**A moll**) ergreift eben so wunderbar durch Melodie und eigenthümlichen Rhythmus, als dadurch, daß er hinter der Scene **piano** und mit Becken- und Triangelbegleitung gehört wird. Bald scheint er in der Gewalt des Orchesters wieder unter zu gehn. Wie tief gefühlt ist nun der Ausruf: „Ich muß verloren sein!“ Welche Resignation liegt in den Worten: „Ich soll das Opfer sein!“ — Nach Laura's Entfernung tritt der Marsch in kräftiger

Eigenthümlichkeit immer lauter hervor, und die Truppen erscheinen.

Das Duett zwischen Fernando und Carlo, „O Freund, ich kann's nicht sagen," Andante, G dur $\frac{3}{4}$ beginnt mit einer ungemein ansprechenden Melodie. Die Wiederholung der Worte: „Und doch zieht's mich hinein!" ist schön empfunden und beweiset, wie sehr der Komponist das menschliche Herz kennt. In dem Finale Allegro molto D dur $\frac{4}{4}$ entfaltet er noch tiefere Weihe. Der schöne Klarinetten- und Hornsatz im Anfang zu den Worten: „Auf die Thüre! Nicht gezaudert!" ist indessen fast zu melodiös und zu gedehnt für eine Situation, in welcher der Augenblick drängt und wo die Thür eingestoßen werden soll. Ungemein effektvoll schließen sich zu den Worten: „Horch, es ist um mich geschehn!" die in Akkorden aushaltenden Streichinstrumente und unten im Basse das tiefe Cis diesem Satze an. Eben so trefflich wirkt die Instrumentation, als der Graf ausruft: „Die-

ser Ausgang steht uns offen!“ Während nämlich die Saiteninstrumente in unruhiger Hast forteilen, tönen die Fagotts und bald darauf die Klarinetten in offen gehaltenen Akkorden; sie sind gleichsam die durchleuchtenden Strahlen der Hoffnung. Wunderschön ist das von Blaseinstrumenten vorgetragene Ritornell der Arie: „Mit eines Engels zarter Stimme, spricht der Erinnerung holde Macht,“ als Fernando später das Bild gefunden hat; tief ergreifend Laura's Ausruf: „Ew'ge Allmacht, steh mir bei!“ als sie den Geliebten erkennt, und innig zum Herzen sprechend das **Largo Es dur** $\frac{4}{4}$, als Laura mit den Dienern fleht: „Laß es nicht die Diener büßen, daß ihr guter Herr entflohn!“ Die höchste Kraft hat aber der Komponist in diesem Akte weislich für den Augenblick aufgespart, wo Pietro erschossen wird. Bei den Worten: „Ha, entsetzlich, Mord!“ treten zu den Saiteninstrumenten plötzlich Posaunen, Pauken, Trompeten, Hörner, Klarinetten, Oboen und Flöten

mit erschütternder Gewalt ein, und tragen den Gesammtchor auf ihren mächtigen Tonschwingen.

Ein sanft melodiöser Entreakt bereitet auf die erste Scene des zweiten Aktes vor, in welcher wir Laura im Garten allein sehen. Das **Andantino As dur** $\frac{3}{8}$, ist unbeschreiblich schön, und süße Liebesschwärmerei, mit Kummer vereint, wohl nirgend besser in Tönen ausgedrückt worden. Durch eigenthümliche Benutzung der Klarinetten und des Fagotts hat der Komponist einen elegischen Hauch über dies Musikstück ausgegossen.

Das Terzett zwischen Fernando, Laura und Gianettina: „Dem Mann von Ehr' und Pflicht u. s. w." ist von den Worten: „Wenn Euch das Unglück rührt," wo **Andante G dur** ein Kanon eintritt, bis zum Schlusse meisterhaft gedacht und ausgeführt. Die erste Hälfte gefällt uns weniger; jedenfalls fehlt dem Musikstück, als Ganzes betrachtet, die innere Einheit. Bei den Worten: „Sie tröstet mild" in **C dur**,

macht die Wiederholung in **Des dur** einen überraschenden Eindruck.

Fernando's Recitativ (**G moll**) enthält bei den Worten: „Und Alles war nur eine holde Täuschung?“ abermals eine von den tief empfundenen Wiederholungen, die dem Komponisten eigen sind und in ihm den trefflichen Seelenmaler bekunden. Bei der ersten Frage ziehen die Oboen in gehaltenen Akkorden über der Singstimme dahin, und bei der Wiederholung werden diese Akkorde, gleichsam um nun ein noch größeres Gewicht auf die Frage zu legen, durch Fagotts verstärkt. Die dem Recitativ sich anschließende Arie ist ein **Polacca**. Der leidenschaftlich bewegte Rhythmus eines solchen Tonstücks erscheint hier gerade der Stimmung Fernando's angemessen. In Beziehung auf Melodie und Instrumentation gehört diese Arie zu den schönsten Piecen der Oper.

Jetzt folgt die großartige Scene, wo Roberto und die Räuber Fernando ermorden

wollen, und Laura um die Lebensrettung des Geliebten fleht: „Dein Stündlein hat geschlagen“ beginnt Roberto **H moll, Allegro moderato** $\frac{4}{4}$ mit einer erschütternden Melodie, welche **unisono** von den Saiteninstrumenten begleitet wird. „Der Fremde muß sterben!“ rufen die Räuber. „„„Gerettet hat er einst mein Leben; drum schone mir das seine!“““ jammert Laura mit angstvollem Entsetzen. Und während sie das Wort „„„schone!“““ flehend wiederholt, schreit die wilde Rotte unabläßig dazwischen: „Er muß sterben!“ Da ermuthigt die Verzweiflung das schwache Mädchen zu dem Schwure: „Sonst beim Allmächtigen, werd' ich nie die Deine!“ und drohend schwingt sie sich vom zweigestrichenen **Es** bis **As** empor. Roberto aber sucht ihr nun durch Furcht den Schwur abzuzwingen, die Seine zu werden. „Wohlan,“ spricht er, „willst Du mir schwören, die Meine zu sein, bürg' ich Dir für sein Leben.“ Die gehaltenen Posaunenstöße bei den Worten: „Willst Du mir

schwören?“ fordern zu feierlichem Ernst auf und mahnen erschütternd an die Heiligkeit des Eidschwurs; Hörner und Streichinstrumente begleiten dazu Takt für Takt in der Tiefe mit zwei hintereinander folgenden zitternden Triolen und einer halben Taktnote, so daß also Furcht und Gewalt in jedem Takte charakteristisch bezeichnet wird. Unbeschreiblich schön hat der Komponist Laura's verzweiflungsvollen Ausruf: „Gott, Deine Hand liegt schwer auf mir!“ aufgefaßt. In langgehaltenen Akkorden tönen Klarinetten, Fagotts und Hörner zusammen; „„Du zauderst?““ fragt Roberto, wild drängend, zu einem zwei Mal abgestoßenen blitzschnellen Akkord der Saiteninstrumente; „„Er muß sterben!““ wiederholen die Räuber noch immer mit mordlustiger Beharrlichkeit; „Nein, nein!“ schreit die bis zum Tode Geängstigte mit immer höher steigenden Tönen dazwischen. „Höre mich an, Du blutiger Mann!“ ruft sie, während die Töne der Streichinstrumente mit Heftigkeit abgestoßen wer-

den, — „wohl, es sei! O all' Ihr Heiligen steht mir bei!“ Roberto befiehlt nun, wie schon erwähnt worden, Fernando lebend in seine Gewalt zu bringen. Die Räuber versprechen dies und ziehen sich vorsichtig zurück, um nicht entdeckt zu werden. „Doch sachte, stille,“ sagen sie leise zu einander „daß sich erfülle sein Wille.“ Dies ist in Beziehung auf die Komposition die genialste Stelle der Oper. Die Tonart ist **D dur**. Während die Violinen im $\frac{4}{4}$ Takte sanft dahin ziehen, werden sie von vier Hörnern **pianissimo** in der Art begleitet, daß man unablässig den Oktavensprung vom mittlern nach dem tieferen **a** hinab in ruhiger Viertelbewegung vernimmt; doch wird das mittlere **a** stets erst als ein blitzschneller Vorschlag mit der Zunge abgestoßen und dann ausgehalten, was einen nicht zu beschreibenden Effekt macht. Da tritt Fernando hervor, und wird plötzlich überwältigt. Er ruft um Hilfe; allein die Räuber zucken die Dolche auf ihn und befehlen ihm mit unterdrückter Stimme,

keinen Laut von sich zu geben. „Kein Wort!“ flüstern sie, „Du bist verloren beim ersten Hilfsgeschrei!“ Noch immer währt die Figur der Hörner fort; die Stimme der Räuber tönt wie dumpfes Murmeln; die Violinen bleiben in ihrer leise dahinziehenden Bewegung, bis jeder Ton erstirbt und die Räuber sich mit dem Gefangenen entfernt haben. — Wir sind hier deshalb so ausführlich gewesen, weil uns keine neuere deutsche Oper bekannt ist, in welcher eine ähnliche Scene vorkäme, und wir bedauern nur, daß es uns nicht möglich ist, die musikalischen Schönheiten, die der Komponist hier so verschwenderisch angebracht hat, durch Worte wieder zu geben.

Das Finale des zweiten Aktes **Allegro C dur** $\frac{4}{4}$ ist ebenfalls ein sehr gelungenes Musikstück. Insbesondere glauben wir den Schluß desselben, von den Worten: „So lebet wohl, mein theurer Freund u. s. w.“ gerechnet, heraus heben zu müssen. Das Ganze bildet einen schönen Gegensatz zum Finale des ersten Aktes. Jener

ist leidenschaftlich und wild; dieser schließt mit dem sanften und rührenden Lebewohl der Trennung.

Der Entreakt, welcher nun folgt, (**Allegro A moll** $\frac{2}{4}$) führt den Hörer in die grausigen Schluchten und Wildnisse des Gebirges. Der Vorhang hebt sich und das Auge sieht, was der Hörer bereits geahnt. Das Räuberlied in **D dur** wird nur von Blaseinstrumenten begleitet. „So tönt Waldlust in freier Männer Brust!“ Originell ist es, daß die Begleitung der Instrumente nur hier und da in einzelnen Akkorden gleichsam zur Unterstützung eintritt, und am schönsten macht sich dies bei den Worten: „frei“ und „treibt.“ Der beschleunigte Rhythmus des Hallo's wirkt ergreifend.

Das Duett zwischen Fernando und Laura: „Hier ist's, hier flammt die Gluth empor!“ Anfangs **Es dur** $\frac{4}{4}$, verdient eben so wegen seiner großartigen Auffassung gerühmt zu werden. Fernando dringt in Laura, die Qual, welche sie foltere, zu entdecken. „Nun denn, so wisse,“

antwortet sie, und Grave ¼tönen in halben Taktakkorden mit schmerzlichem Ernste, Hörner, Fagotts, Klarinetten und Oboen, „wisse, es ist mein Bräutigam, nnd ich bin die Räuberbraut!“ Bei den Worten: „Räuberbraut“ schmettern die Trompeten herzzerreißend dazwischen und deuten mit psychologischer Wahrheit den Eindruck an, den die schreckliche Mittheilung auf Fernando machen muß. Und als nun später die Stimmen der beiden Liebenden in hoher Leidenschaft zusammenklingen; als Fernando schwört, die Geliebte zu retten, sie aber verzweifelnd erklärt, daß sie ihren Schwur erfüllen müsse, zeigt sich der Komponist in bewunderungswürdiger Größe. Die begleitenden Streichinstrumente schlagen hier pizzicato das erste Taktviertel vor, die Blaseinstrumente aber das zweite mit kraftvollen Tönen nach, Paukenwirbel rollen dazwischen und der Gesang strömt dahin in feurigen Rouladen! —

Das Finale: „Entsetzliches Beginnen!“ Allegro conbrio ⁴/₄, anfangs C moll erfreut sich, un-

geachtet darin sehr verschiedenartige Empfindungen angeregt werden, dennoch der schönsten Einheit und nimmt das musikalische Interesse bis zum letzten Augenblick in Anspruch, obwohl wir die Sterbescene abgekürzt zu haben wünschten. Höchst eigenthümlich ist der Chor der gefangenen Räuber: O Schande, Schmach, wir sind bezwungen!" **Allegro Emoll** $\frac{4}{4}$. Sowohl Rhythmus als Melodie und Instrumentation wirken hier ungemein ergreifend. Bässe und Bratschen begleiten den Gesang **pianissimo** und **pizzicato**; Fagotts führen die Melodie, während die Hörner einzelne Töne leise abstoßen. Schnell wandelt sich im Nachsatze „der Uebermacht ist es gelungen" **Emoll** in **Gdur** um, und es klingt dies, als wollten die Gefangenen sich damit trösten, daß die Uebermacht sie besiegt habe. Vortrefflich wird dieser **pianissimo** gehaltene Chor gleich darauf **fortissimo** von dem Siegesgeschrei der Soldaten unterbrochen. „Du triumphirst!" ruft der sterbende Roberto, Hornstöße und eine

leidenschaftliche Figur der Violinen bezeichnen charakteristisch den Zustand ohnmächtiger Wuth.

Zu den schönsten Einzelnheiten des ganzen Werks gehört hiernächst noch Laura's Ausruf: „Ha, er ist todt, und frei bin ich!“ Nach den Worten: „er ist todt“ jauchzen die Seiteninstrumente **accelerando** durch mehrere Akkorde in chromatischen Gängen empor. Der Gesammtchor: „Freiheit, Ehre, Glück, sie kehren uns zurück!“ ist glänzend instrumentirt. Besonders wirksam zeigt sich hier die Begleitung der Saiteninstrumente in scharf markirten Sechzehntheilen und die Behandlung der Pauken und Trompeten, worauf ein freudiger, kräftiger und meisterhaft gearbeiteter Schlußchor folgt, und der Vorhang fällt.

Ueber Musiknachdruck.

Musikalisch-juristische Abhandlung,

mit besonderer Bezugnahme auf das preußische Landrecht.

Der Kapellmeister N. verkauft vor einigen Jahren dem Musikhändler X, zu Berlin, die Klavierauszüge mehrerer seiner Kompositionen mit dem Rechte, dieselben nach Belieben auch für andere Instrumente arrangiren zu lassen. Bald nach dem Erscheinen dieser Klavierauszüge ließ sie ein anderer Musikhändler Berlins, den wir Y. nennen wollen, für eine Flöte arrangiren, oder richtiger, er ließ bloß die Melodie für die Flöte abschreiben und verkaufte dieß Arrangement. In Gemeinschaft mit dem Komponisten wurde hierauf der rechtmäßige Verleger bei dem betreffenden Gerichte klagbar, welches den Y. wegen Nachdrucks

zu 50 Thlr. Geldbuße und zur Konfiskation der von ihm nachgestochenen Exemplare verurtheilte. Y. legt aber hiergegen das Rechtsmittel ein, und wurde in Folge desselben von dem Obergerichte völlig freigesprochen, also für berechtigt erklärt, die beiden Flötenauszüge ungehindert zu verkaufen.

Eben so hatte der Musikhändler X den Klavierauszug einer Oper des Kapellmeisters NN, zu Dresden, gekauft und herausgegeben. Bald nach der Erscheinung dieses Auszuges wurde derselbe von Musikhändlern in Wien theils mit, theils ohne Singstimme für's Klavier nachgestochen und nach allen Richtungen versandt. Man entblödete sich nicht, auch nach Berlin Exemplare des Nachstichs zu senden, und der Musikhändler Y. bot sogar die erhaltenen Exemplare durch die Zeitungen öffentlich zum Verkaufe aus. X. wurde abermals gegen ihn klagbar; allein jetzt erfolgten Seiten des Gerichts, bei den Zweifeln, zu welchen die Gesetze in dieser Beziehung Anlaß ge-

ben, schwankende Verfügungen, welche mit einer Abweisung des Klägers endeten.

In der That gewährt eine Zusammenstellung der hierher gehörigen Paragraphen des preußischen Landrechtes (§. 996 — 1036. Tit. II. Thl. I und §. 1294—1297. d. Tit. 20. Thl. II.) die Ueberzeugung, daß dieselben sich nur auf den eigentlichen Büchernachdruck beschränken, und daß in Absicht der übrigen Arten des Nachdrucks, wohin der Musiknachdruck und Nachstich, so wie der Nachstich von Kupferstichen, Landcharten und topographischen Zeichnungen gehören, recht eigentlich Lücken in diesem Gesetzbuche vorhanden sind. Denn es ist §. 997. Tit. II. Thl. I. daselbst nur gesagt, daß Landcharten, Kupferstiche, topographische Zeichnungen und musikalische Kompositionen ein Gegenstand des Verlagsrechts seien; beim Nachdruck wird ihrer gar nicht erwähnt. Kriminalrechtliche Bestimmungen sollen aber nicht analog angewendet werden, und die civilrechtlichen Verordnungen über Verlagsrecht

passen zwar auf Schriftsteller und Verleger; auf Komponisten und Verleger aber und auf den Musiknachdruck zum Theil gar nicht, daher es auch nicht einmal genügen würde, wenn man gesetzlich erklären wollte, daß überhaupt die den Büchernachdruck betreffenden Gesetze auf den Musiknachdruck zu extendiren seien.

Das wesentliche Kennzeichen einer musikalischen Komposition ist unzweifelhaft die Melodie*). Es könnte scheinen, als ob es heißen müsse, die Melodie und der vom Komponisten dazu erfundene Baß. Der Baß ist aber nicht etwas Nothwendiges, da es Kompositionen einer Stimme giebt, und der Baß zu einer Melodie vielfältig abgeändert werden kann, wie dies die Choräle beweisen; während mit der Aenderung der Melodie das Tonstück ein anderes wird. Die Melodie ist das Erkennbare, wodurch eine Kom-

*) Man kann sich wohl eine Musik ohne Stimmenmehrheit, ohne Begleitung, ohne Baß denken; aber nie eine Musik ohne Melodie.

position von der andern unterschieden wird; ohne sie lassen sich Kompositionen gar nicht denken. Wenn mithin der Komponist seine Komposition einem Verleger verkauft, so ist es zunächst die Melodie, welche der Verleger bezahlt und diese wird recht eigentlich sein Eigenthum. Aus dem Allen geht aber hervor, daß jede ohne Mitwissen des rechtmäßigen Verlegers oder des Komponisten Mittelst des Drucks oder Stiches bewirkte Bekanntmachung der Melodie eines Musikstückes ein Nachdruck ist, oder ein widerrechtlicher Eingriff in das Eigenthum des Verlegers und des Komponisten.

Ist dies der Fall, so folgt auf der andern Seite, daß bei einer gänzlichen Veränderung des wesentlichen Kennzeichens der Musikstücke ein neues Musikstück geliefert, und nur in diesem Falle kein Nachdruck oder demselben gleich zu achtender Eingriff in die Rechte des Komponisten oder Verlegers vorhanden ist.

Daher kann natürlich derjenige, welcher Va-

riationen über ein bereits bekanntes Thema drucken läßt, nicht als Nachdrucker angesehen werden, wenn er auch, bei einem Orchesterstück, alle Stimmen, mit Ausschluß der Melodie, beibehalten haben sollte. Zwar könnte man einwenden, es sei aber möglich, daß in Variationen die Melodie beibehalten und nur auf den Baß übertragen oder daß zur Melodie des Komponisten nur eine Aenderung in den übrigen Stimmen oder in einer einzelnen Stimme vorgenommen würde; in allen diesen Fällen schafft indessen der Komponist der Variationen unzweifelhaft in irgend einer Stimme eine dem Ohr vernehmbare Abweichung, eine neue Melodie; das neue Werk ist nur durch diese neue Melodie vernehmbar, die Melodie des Themas bloß untergeordnet und also nicht das wesentliche Kennzeichen des neuen Musikstücks. Eben so verhällt es sich mit dem Umsetzen des Thema's aus der harten in die weiche Tonart und umgekehrt, indem die Melodie alsdann wirklich auf eine dem Ohre vernehmbare Weise und der ganze Geist des

Tonstücks verändert wird. Alle andere Aenderungen mit einem schon rechtmäßig verlegten Musikstücke, schließen dagegen den Begriff eines Nachdrucks oder eines dem gleich zu achtenden Eingriffes in die Rechte des Verlegers oder Komponisten, deshalb, weil eine Aenderung geschah, noch nicht aus, und hier unterscheidet sich Musiknachdruck ganz wesentlich von dem Büchernachdrucke.

Jener kann nämlich in vierfacher Hinsicht Statt finden: 1) als eigentlicher Nachdruck, oder als Musiknachdruck im engeren Sinne; 2) durch Transponirungen; 3) durch Arrangements, und 4) durch Abdruck der durch bloßes Gehör aufgefaßten Melodie, und diese drei letztern Arten, welche man füglich den Musiknachdruck im weitern Sinne nennen könnte, sind in der That ohne Veränderungen des Originals nicht denkbar. —

Was zuvörderst

ad 1.

Den Musiknachdruck im engern Sinne

anlangt; so wird bei demselben Note für Note abgedruckt oder nachgestochen, oder doch nur hier und da eine unbedeutende Abänderung einzelner oder weniger Takte und Noten vorgenommen. Es ist entweder Nachdruck des Ganzen oder ein Auszug.

Bei dem vollständigen Nachstich eines ganzen Musikwerks, sei es größer oder kleiner, sei es eine Oper, ein **Oratorium**, eine Messe, eine Symphonie oder Sonate, kann wohl kein Zweifel über die Strafbarkeit dieser Handlung entstehen, welche mit dem Nachdrucke eines Buchs in nichts Wesentlichem verschieden ist.

Der Nachdruck durch Auszüge findet Statt, wenn aus größern oder kleinern Musikwerken, einige zusammenhängende oder einzelne ganz für sich bestehende Musikstücke, z. B. bei Opern ein Akt, eine Nummer, bei Symphonien der für sich bestehende Anfangs- oder Schlußsatz u. s. w. besonders nachgedruckt oder nachgestochen werden.

Auch in dieser Hinsicht stimmt das Wesen der Handlung mit dem Nachdrucke von Auszügen aus Büchern vollkommen überein, und es dürfte daher ausgesprochen werden müssen, daß in Absicht des eigentlichen (Note für Note oder doch nur mit unbedeutenden und unwesentlichen Abweichungen in einigen Takten und Noten bewirkten) Nachdrucks und Nachstichs ganzer Musikwerke, so wie für sich bestehender Auszüge daraus, die vorhandenen Gesetze über den Büchernachdruck zur Anwendung gelangen sollen.

So wie nun nach § 1025 Tit. 11 Thl. II des allgemeinen Landrechts beim Büchernachdruck vergönnt ist, daß Auszüge aus Schriften in andere Werke oder in Sammlungen aufgenommen werden können; so wird dieß auch, unbeschadet des Verlagsrechtes, bei Musikalien zu gestatten sein. Denn bei einer poetischen Blumenlese wird Niemand, und eben so wenig Jemand bei einem musikalischen Quodlibet oder Potpourri, welche einer poetischen Blumenlese ganz gleich sind, die

Behauptung aufstellen, daß ein Nachdruck geschehen sei.

Was hiernächst den Musiknachdruck im weitern Sinne anbetrifft; so ist es dieser, rücksichtlich dessen recht eigentlich alle Gesetze fehlen und eine analoge Anwendung der vorhandenen Gesetze gar nicht eintreten kann. Es finden nämlich

ad 2.

Transponirungen alsdann Statt, wenn ganze Musikwerke oder einzelne Musikstücke in einen andern Ton (Tonart) übertragen werden. Sie sind also, wenn man will, den Uebersetzungen von Büchern zu vergleichen. Was bei der Sprache Wort und Buchstabe, ist in der Musik Tonakkord und Note und wie bei einer Uebersetzung Worte fremder Zunge in gleich bedeutende heimische Worte übertragen werden, das Wort also dasselbe bleibt; so wird, bei Versetzung eines Tonstücks in einen andern Ton eine ganze Folge von Tönen nur in ein anderes Klangge-

schlecht verwandelt, während das Tonstück selbst, wie dort der Inhalt des Buches, unverändert bleibt und in seinem Zusammenhange dieselben Gefühle hervorbringt, wie in der früheren Tonart.

Uebersetzungen von Büchern werden aber im allgemeinen Landrechte §. 1027 l. c., in Beziehung auf das Verlagsrecht, für neue Schriften erachtet. Sonach würde, wenn man diese Gesetzstelle auch auf den Musikverlag anwenden wollte, es nicht unerlaubt sein, ganze Tonstücke, oder größere Musikwerke dem rechtmäßigen Verleger zum Trotz und Nachtheil nachzudrucken, wenn man sie nur in einen andern Ton transponirt hätte. Unter diesen Umständen hört aber alles rechtmäßig erworbene Eigenthum eines Musikverlegers gänzlich auf. Natürlich könnte der Nachdrucker sein Machwerk bedeutend billiger verkaufen, weil er dem Komponisten kein Honorar zu zahlen brauchte, und das Publikum würde zu dem Nachdrucker geh'n, weil es der Menge gleichgültig ist, aus welchem Ton ein Musikstück spielt.

Nur der tiefere Kenner kauft auch die Tonart, die Menge aber will, die Melodie, welche der Komponist erfand.

Es dürfte mithin hier noch gesetzlich bestimmt werden, daß die Herausgabe von Musikstücken in einem andern Tone (Tonart), als sie bereits vom rechtmäßigen Verleger oder Eigenthümer herausgegeben worden sind, als Nachdruck angesehen und bestraft werden müsse.

ad 3.

Arrangements können bei Musikwerken Statt finden, theils:

a) mit der darin enthaltenen Musik selbst, insofern daraus Musikstücke einer andern Gattung gebildet werden. Hierher gehört z. B. das Umwandeln einer Arie oder eines Marsches in ein Tanzstück, oder, (was damit verbunden zu sein pflegt) Verwandlung des Taktes in einen andern; theils

b) rücksichtlich der Instrumente, für welche das Musikwerk gesetzt ist, insofern es für alle,

für mehrere, für ein einzelnes Instrument oder auch, was hier dasselbe ist, für die menschliche Stimme eingerichtet wird.

Sowohl in dem Falle ad a, wie in den Fällen ad b, muß eine dem Nachdrucke gleich zu achtende Handlung angenommen werden. Nur bei Variationen kann die Umwandlung des Taktes, die Umänderung des Themas in eine Tanzmelodie, überhaupt die Verwandlung in ein Tonstück anderer Gattung gestattet werden. Denn mag es sein, daß der Verleger der Arrangements wirklich erst der Hilfe eines Kunstverständigen bedurfte, daß dieser mühsam die Instrumente zusammenstellte, mühsam den Walzer aus der Arie entwickelte; so geschieht doch in der That nichts anders, als daß die Melodie, welche der rechtmäßige Verleger kaufte, von einem Andern, der keinen Antheil daran hatte widerrechtlich in anderer Form zum Nachtheil des Verlegers verbreitet wird. Hat der Komponist namentlich das Recht, seine Komposition für Instrumente willkürlich ar-

rangiren zu können, dem Verleger käuflich überlassen, so unterliegt der Eingriff in die Rechte des Verlegers noch weniger einem Zweifel; ist jenes aber auch nicht geschehen, so leuchtet jedenfalls ein, daß die Rechte des Komponisten geschmälert werden und die Poesie mindestens durch die Walzerfabrikation zur Prosa wird.

Noch bleibt hier des Umstandes zu erwähnen, daß zuweilen Musikstücke von zweien verschiedenen Sachverständigen für dieselben Instrumente arrangirt und herausgegeben werden. Dies geschieht entweder gleichzeitig, oder nicht. In beiden Fällen verdient der unrechtmäßige Verleger unzweifelhaft die Strafe des Nachdruckers, weil er, wenn er auch vielleicht von dem Dasein eines rechtmäßigen Verlegers nichts wußte, doch nicht ohne Zustimmung des Komponisten drucken lassen durfte, folglich auf unerlaubte Weise in dessen Rechte eingriff.

Es kann mithin §. 1028. Tit. 11. Thl. I. des allgemeinen Landrechts, wo es heißt:

Das Veranstalten einer neuen Uebersetzung durch einen andern Uebersetzer ist kein Nachdruck der vorigen,

unmöglich analog auch auf den Musiknachdruck und auf das Veranstalten gleicher Arrangements durch andere Musikverständige angewendet worden; vielmehr sind auch hier so wie überhaupt **ad 3.** neue gesetzliche Bestimmungen erforderlich.

ad 4.

So kommt der hier angeführte Fall des *Abdrucks nach dem Gehör* in der That nicht so selten vor, als es vielleicht scheinen dürfte. Es ist einem Musiker, wenn er nur ein geübtes Ohr besitzt, nicht schwer, eine Arie oder sonst ein kürzeres Musikstück bei mehrmaligem Hören so vollständig aufzufassen, daß er es für Instrumente arrangiren und drucken lassen kann. Es leuchtet ein, daß auf diese Weise das Publikum zwiefach betrogen wird, weil es weder die Melodie des Komponisten noch den rechtmäßigen Abdruck des Verlegers erhält, Beides aber zu haben

glaubt. Das Resultat dieser Betrachtungen, läßt sich, meines Erachtens, in folgende Worte fassen:

„Bekanntmachung der Melodie eines bereits rechtmäßig, oder noch gar nicht verlegten Musikstückes, ohne Zustimmung des Komponisten oder Verlegers, durch Druck oder Stich, ist Musiknachdruck oder doch unerlaubter, dem Musiknachdrucke gleich zu achtender Eingriff in die Rechte des Komponisten und Verlegers, ohne Rücksicht darauf, ob Note für Note abgedruckt, ob das Musikstück in eine andere Tonart transponirt, ob es in einem andern Takte, für andere Instrumente, oder zwar für dieselben Instrumente, aber durch einen andern Sachverständigen arrangirt, oder endlich, ob es angeblich oder wirklich nach dem bloßen Gehöre niedergeschrieben und gedruckt worden ist.“

Wer die innige Wechselwirkung kennt, in welcher Dichter und Komponist mit dem Verleger sich befinden, wird sich überzeugen, daß von

der Sicherung der Rechte der Verleger hauptsächlich auch die festere Begründung von Kunst und Wissen abhängig ist. Der Künstler lebt von seiner Kunst, der Schriftsteller von seinen Schriften. Je mehr die Verlagsrechte gesichert werden, um so höher kann der Verleger die ihm anvertrauten Werke honoriren; je höher aber das Honorar, um so mehr Werke fördert der schaffende Kunstsinn; während die Aussicht auf kläglichen Lohn niederschlagend wirkt und die Thätigkeit des Geistes hemmen muß. Manche Kunstwerke bleiben bei jetziger Lage der Dinge der Publicität gänzlich verschlossen.

Daß übrigens auf der andern Seite die Gesetze über den Musiknachdruck und das Verlagsrecht der Musikhändler nicht zu übermäßig ausgedehnt werden dürfen, versteht sich von selbst, weil sonst der wünschenswerthen Verbreitung musikalischer Kompositionen, auch hin und wieder wohl geschadet werden könnte. Namentlich wird es zur Verbreitung musikalischer Kunstwerke frem-

der Nationen, oder im Auslande lebender Komponisten, zweckmäßig sein, §. 1026. Tit. 11. Thl. I. des allgemeinen Landrechts zu deklariren, daß neue Kompositionen solcher Komponisten, welche außerhalb Deutschlands und der königlichen Staaten komponiren und deren Verleger weder die Frankfurter noch Leipziger Messe beziehen, nachgedruckt (nachgestochen) werden können, insofern der Verleger kein hiesiges Privilegium haben sollte. Eben so dürfen endlich auch die beiden §. §. 1029 und 1230 loc. cit. wonach es Jedem freisteht, eine neue Ausgabe eines Werks zu veranstalten, sobald keine Buchhandlung mehr vorhanden ist, welche das Verlagsrecht hat und auch das Recht des Schriftstellers nach §. 1020. erloschen ist; der neue Verleger aber, sobald noch Kinder ersten Grades vom Verfasser vorhanden sind, sich wegen der neuen Ausgabe mit ihnen abfinden muß, — auf den Musikverlag Anwendung finden.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 08731 891 9

SAPR 8

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON.

ABBREVIATED REGULATIONS.

One volume can be taken at a time from the Lower Hall, and one from the Upper Hall.

Books can be kept out 14 days.

A fine of 3 cents for each imperial octavo, or larger volume, and 2 cents for each smaller volume, will be incurred for each day a book is detained more than 14 days.

Any book detained more than a week beyond the time limited, will be sent for at the expense of the delinquent.

No book is to be lent out of the housenold of the borrower.

The Library hours for the delivery and return of books are from 10 o'clock, A. M., to 8 o'clock, P. M., in the Lower Hall; and from 10 o'clock, A. M., until one half hour before sunset in the Upper Hall.

Every book must, under penalty of one dollar, be returned to the Library at such time in October as shall be publicly announced.

No book belonging to the Upper Library, can be given out from the Lower Hall, nor returned there; nor can any book, belonging to the Lower Library be delivered from, or received in, the Upper Hall.